STORIA DEL ARTE



HISTORIA DEL [illegible]

HISTORIA DEL ARTE


P. SALVAT
Editor



HISTORIA DEL ARTE

EL ARTE AL TRAVES DE LA HISTORIA POR J. PIJOAN

PROFESOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA Y DE LA ESCUELA DE ESPAÑA EN ROMA; MIEMBRO CORRESPONSAL DEL INSTITUTO ARQUEOLÓGICO IMPERIAL DE BERLÍN

Tomo I

BARCELONA
CASA EDITORIAL P. SALVAT
39·CALLE DE MALLORCA·51

Establecimiento tipolitográfico de P. Salvat, editor.—Barcelona



Fig. 1.— Águila romana, procedente del Foro Trajano, hoy en la iglesia de *Santi Apóstoli.* Roma.

PRÓLOGO

Una nueva Historia del Arte, escrita en castellano, creemos que era absolutamente necesaria. Nuestro único mérito será el de habernos anticipado tal vez á los que, con mayor preparación, les hubiera correspondido redactar el manual español moderno sobre esta materia.

Porque era imprescindible dar un resumen abreviado de los últimos descubrimientos, vulgarizar tantas obras de arte famosas, y que han sido devueltas á la admiración de las gentes por las últimas exploraciones arqueológicas. Muchas estatuas y edificios que se creían perdidos, han resucitado en las campañas repetidas de excavación llevadas á cabo por las misiones científicas, en Grecia, Egipto y el Oriente. Las excavaciones metódicas de Olimpia por los alemanes, que inauguran el período de los grandes trabajos arqueológicos en los santuarios griegos, nos proporcionaron, además de las esculturas de los frontones del templo de Júpiter Olímpico, tan famosas en la antigüedad, nada menos que una estatua auténtica de Praxiteles, con su perfil intacto, cincelado por las propias manos del maestro. Estaba allí, cubierta por los escombros, cerca del lugar mismo donde la admiró Pausanias, y como si hubiese dormido durante tantos siglos, conservaba aún toda su juventud y belleza. Su descu-

*

brimiento señala un hecho tan importante en la historia del espíritu humano como si algún día, dentro de otro par de millares de años, nuevas generaciones, después de haberlas creído perdidas para siempre, encontraran las sinfonías de Beethoven ó la tetralogía de Wagner, que representan las supremas producciones del arte musical de nuestros tiempos. Después de Olimpia, Delos, Éfeso, Priene y Mileto, el mismo subsuelo de la Acrópolis de Atenas, han devuelto tesoros que nadie podía imaginar que allí existieran. Por este motivo, el trabajo de investigación arqueológica del suelo de Grecia interesa por igual á todos los hombres cultos. No se trata de descubrimientos de pura curiosidad histórica, sino que el patrimonio artístico de la humanidad se ha aumentado considerablemente; el tesoro de belleza que podemos admirar, puede decirse que se ha multiplicado.

Tantas insignes obras de arte, descubiertas en pocos años, han modificado por completo los gustos y las ideas que hasta ahora habíamos tenido respecto de las otras obras que poseíamos anteriormente. El Apolo del Belvedere, el Laoconte, que desde el Renacimiento venían siendo considerados como los modelos y arquetipos superiores de las escuelas griegas, han quedado en segundo lugar, cuando han sido conocidas las esculturas de la Acrópolis, ó de Olimpia, y el friso del altar de Pérgamo. Por otra parte, durante estos últimos veinte años, la exploración de las provincias griegas de la Jonia sometidas al gobierno turco se ha podido llevar á cabo con relativa facilidad. Era imposible darse cuenta de lo que representaba el ideal jónico sin conocer los restos del templo de Éfeso, el santuario nacional de los griegos del Asia. Sólo plásticamente, por estatuas y monumentos, podemos comprender hoy el radical dualismo de la raza griega, causa de su ponderación y de su mágico equilibrio. No hay que recurrir á las diferencias del dialecto de sus poetas, ni á las sutiles invenciones de sus filósofos y físicos para conocer la gracia y la sensibilidad jónicas; bástanos, por ejemplo, con mirar una de esas esculturas femeninas descubiertas últimamente, con su sonrisa y el gesto elegante de su vestido plegado, para darnos cuenta de cómo tenían que seducir á sus hermanos de raza dórica, á los sobrios, atléticos y desnudos efebos del Atica y del Peloponeso.

Hasta en lo que por ventura constituye la más grande pérdida que haya sufrido la humanidad, esto es, en la total destrucción de todo el inmenso ciclo de la pintura griega, con sus cuadros de caballete y los frescos tan estimados de sus templos... hasta éstos, por una extraña mezcla de deseo vehementísimo y de apurado análisis, comparando los arqueólogos las descripciones literarias de las pintu-

ras con los dibujos pintados de los vasos y las representaciones de los sarcófagos y relieves, han llegado casi á adivinar la sensación de las obras desaparecidas y á evocarlas con una especie de nueva vida intelectual, que para ellas es ya la única posible.

Al enumerar algunas de las grandes modificaciones de concepto que en nuestros estudios han impuesto los nuevos descubrimientos, hemos comenzado por la Grecia, porque ella por sí sola constituía hasta hace poco la base capital de la HISTORIA DEL ARTE. Pero, aun sin movernos del suelo sagrado de la Hélade, teníamos que encontrar en otra capa más profunda los restos de todo un mundo maravilloso, contemporáneo de los héroes homéricos, y que tenía que prolongar otros mil años la historia de aquel país con una primera é incomparable civilización original.

La historia de la Grecia, tal como la empezaban las obras de Curtius y Ottofried Muller, era sólo la mitad de la historia griega... ¡Ah!, ¡si ellos hubiesen podido conocer como nosotros, los palacios de Creta, descubiertos en este último decenio, y las tumbas de Micenas, y la Troya de Schliemann, y, en una palabra, todo el cuadro magnífico de la Grecia prehelénica!...

Por su parte el Egipto, el país prodigioso que por su clima seco todo lo conserva y lo devuelve generosamente, ha continuado entregándonos sus tesoros, y en estos últimos años, la historia de las dinastías faraónicas se ha comprobado con tanta abundancia de textos, que causa sorpresa analizar hoy lo qué era un libro clásico sobre el Egipto, hace diez años, donde la mitad de las cosas fundamentales parecen olvidadas, como si el autor hubiese querido intercalar sólo la mitad de las ideas ó no desenvolver por completo el tema de los capítulos. Además, ha aparecido en estos últimos años una rama nueva de la egiptología, que es la prehistoria del Egipto, y los estudios sobre los orígenes de esta comarca excepcional constituyen acaso la mayor novedad de las ciencias históricas.

En Asiria, los trabajos de Layard, de Place y Botta pusieron al descubierto los palacios reales de Nínive; pero fuera de estos edificios de la capital, la investigación se efectuaba siempre con zozobras; las ruinas, rápidamente reconocidas por las misiones, eran luego abandonadas, por temor á las tribus errantes de los beduínos, celosas de lo que ellas creían que eran los sepulcros de sus reyes antiguos del desierto. Actualmente la situación ha cambiado en la Mesopotamia, y las ciudades asirias y caldeas son reconocidas con el mayor cuidado; Babilonia y Assur son ambas ahora metódicamente excavadas por las misiones alemanas. No hace más que unos veinte años que el arte caldeo empezó á ser conocido, y nada aclara tanto

la lectura de los primeros libros de la Biblia como contemplar las esculturas de los monarcas de la tierra de donde procedía Abraham, sus palacios, sus ciudades y su escritura, descubiertos recientemente. El arte caldeo, no sólo es el primero que apareció en Asia y más tarde heredó la Asiria, sino que parece haber sido el maestro del Egipto, estando emparentado, pues, en sus orígenes con el arte prefaraónico.

Por fin, el Extremo Oriente, que hasta hace pocos años podía dejarse á un lado, como un mundo exótico, independiente de nuestro arte y nuestra civilización occidental, hoy, gracias á las modernas investigaciones, se halla dentro de la órbita del arte europeo, por las indudables relaciones del arte búdico (que se infiltra por toda el Asia) con las escuelas helénicas y alejandrinas. El campo de influencia del arte greco-romano se ensancha por Oriente, con sorpresas inesperadas; la cronología de los monumentos ha cambiado por completo; sería ignorancia imperdonable tratar hoy de la antigüedad del arte indio como se hacía sólo hace diez años.

Desde el momento que en nuestro campo de estudio dábamos cabida al arte del Extremo Oriente y á los problemas de sus relaciones con los demás pueblos del mundo antiguo, nos ha parecido que sería del todo injusto olvidar la enumeración de las cuestiones todavía misteriosas que plantean los monumentos primitivos de América. Siendo el arte, á nuestro modo de ver, un producto natural, esencialísimo para la naturaleza humana, resultaba un efecto de monstruosa excepción, que la mitad casi de nuestros continentes se hallaran así apartados del gran placer de la belleza. Es cierto que la exploración arqueológica de las tierras americanas deja todavía mucho que desear, pues sólo conocemos imperfectamente las arquitecturas de ciertas regiones, como el Yucatán, el Perú y las industrias de algunos pueblos indios primitivos. Pero muchas de las decoraciones en relieve y de las pinturas de las cerámicas americanas, por ejemplo, han sido comparadas con otras decoraciones de otros pueblos primitivos de Europa, de la Grecia arcaica y del Oriente; y como no es posible creer, en este caso, en relaciones y enseñanzas directas de unos pueblos con otros, nos asalta la idea de un fondo común de repertorio artístico, ingénito y latente en el alma humana, que obliga á inventar y volver á inventar las mismas formas, como los pájaros y las abejas reproducen por instinto las formas de sus nidos conformándose fatalmente al tipo preestablecido de su especie.

Además, estos tipos fundamentales, escultóricos y arquitectónicos, con los nuevos descubrimientos se han podido clasificar desde

sus orígenes, seguir en su desarrollo y admirar en su más alta perfección; de manera que la escala de elaboración de uno de estos pensamientos colectivos, que constituye un tipo artístico, se puede estudiar como en la embriología se estudia la formación de cada ser. Las leyes del pensamiento, la fatal evolución de cada idea artística, la parte reservada al *etnos* ó á la raza, y la parte concedida al genio personal, en ningún lado se puede ver tan plásticamente manifestada como en el cuadro de desarrollo de uno de estos seres morales del arte... Formadas las series y analizado el desarrollo de un tipo artístico, empiezan á descubrirse grandes leyes, que se aplican á escuelas diversas, separadas por siglos de distancia y en países que no han tenido nunca ninguna relación. La Historia del Arte podría resolverse entonces como una ciencia exacta y dividirse, no por tiempos y países, sino únicamente en tres grandes ciclos, que se repiten en todas las escuelas, esto es: el arcaísmo con las leyes de los orígenes; el clasicismo ó el equilibrio perfecto cuando la técnica, ya dominada, informa directamente el genio personal, y, por fin, las leyes de la decadencia ó del barroquismo, cuando los efectos son producidos por acumulación y superposición de elementos ya gastados.

Nuestro criterio ha sido también, en todos aquellos tipos cuya serie empieza á estar completa, ordenarla á la vista del lector en diversas réplicas, para que pueda apreciar la elaboración paulatina y las leyes de su desarrollo. Aunque sea pecando de monotonía, pensamos publicar una multitud de estelas áticas, diversos Apolos dóricos y varias estatuas femeninas del tipo jónico arcaico, en las que las diferencias son casi insensibles. Así, sin salirnos de los límites de un manual completo de Historia del Arte, el lector tendrá alguna idea, no sólo de los resultados, sino también de los modernos procedimientos científicos.

Al escoger las reproducciones hemos tenido en consideración ante todo su belleza, después su interés histórico y arqueológico, y por último, su novedad. En igualdad de circunstancias, hemos preferido un monumento inédito á una obra ya vulgarizada por el grabado y la fotografía. No obstante, los grandes ídolos de la antigua historia del arte, como el Apolo del Belvedere, los colosos de Memnón ó el Kailasa de la India los reproduciremos también, porque el criterio nuestro y el del editor es que esta obra sirva de primer libro para los que no están iniciados.

Creemos que un ligero conocimiento de estas materias es indispensable para todos los hombres que tienen la pretensión de llamarse cultos. Del mismo modo que el médico y el higienista condenarían á aquellos que, aun no perteneciendo á su clase, desco-

nocieran hoy el valor de los pequeños microorganismos en la economía de la vida ó alguna ley fundamental física; del mismo modo el arqueólogo y el artista han de condenar el desconocimiento de tantas bellas obras de arte que fueron en otro tiempo gala suprema de la humanidad y que están de nuevo expuestas á nuestros ojos para procurarnos el goce de su contemplación.

Por fin, al redactar nuestros capítulos y al escoger la ilustración que ha de enriquecer nuestro primer volumen, hemos tenido siempre en cuenta la parte que le correspondía al arte español. Bajo este punto de vista solamente, era ya necesaria la publicación de una Historia del Arte en castellano, porque, por lo común, los manuales modernos sobre esta materia no tratan con la extensión debida lo que corresponde á nuestro país.

Después de cuanto llevamos dicho, no podemos menos de dar las gracias á nuestro editor, Sr. Salvat, porque con sus conocimientos y experiencia ha facilitado nuestro trabajo, como verdadero colaborador. Quépale, pues, á él también la recompensa del éxito que pueda tener esta obra.



Fig. 2.—Cariátide griega. *(Museo de Eleusis).*

ARTE PREHISTÓRICO
ARTE EGIPCIO.-CALDEA Y ASIRIA
FENICIA Y CHIPRE. COLONIAS MEDITERRÁNEAS
EL ARTE DEL EXTREMO ORIENTE
ARTE PREHELÉNICO
GRECIA.-ROMA
AMÉRICA PRECOLOMBIANA



Fig. 3.— Fresco representando un cazador bosquimano disfrazado de avestruz. Africa central.

CAPÍTULO PRIMERO

EL ARTE EN LOS PRIMITIVOS ACTUALES

El que quiera estudiar los orígenes y desarrollo del arte, siéntese impulsado á empezar por las primeras tentativas de los niños, en los que podríamos encontrar el instinto primordial de formar combinaciones de líneas y reproducir, á su manera, los objetos que les impresionan de su alrededor. El niño obra movido por una fuerza, por un impulso, que acaso sea el que nos lleve más tarde á producir las grandes obras artísticas.

Estas representaciones infantiles, en apariencia tan libres, están sujetas á leyes de error, que son las mismas de las imágenes de todos los pueblos primitivos. El niño, en primer lugar, no reproduce los objetos tal como los ve, nunca los mira al dibujarlos, aunque los tenga delante; se vale, para su representación, no de la forma real del objeto, sino de una imagen semiconsciente que de ellos tiene formada en la memoria. Todas las partes de un cuerpo son dibujadas por el niño, como vistas desde el punto de mira en que se presentan en su máxima dimensión; así el pecho y la cadera están de frente, pero la nariz de perfil y las orejas planas saliendo de la cara, las manos abiertas y los pies vistos de lado (fig. 4).

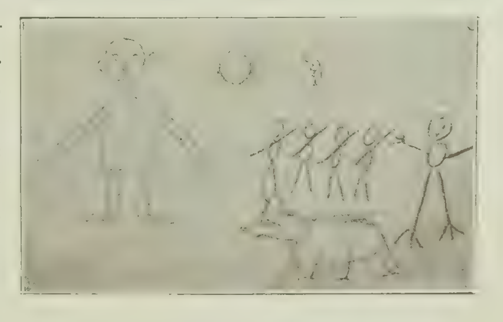


Fig. 4.— Muestra de un dibujo infantil.



Fig. 5. — Tocado de cicatrices con un disco de marfil en el labio perforado. CONGO.

Los niños no intentan reproducir la gran variedad de los objetos que ven á su alrededor, sino que se limitan á repetir algunos tipos, siempre los mismos, con un repertorio muy reducido que tienen fijado en la memoria.

Más avanzados ya de facultades y sentimientos que los niños, son los salvajes actuales, con sus sociedades rudimentarias, que han sido recientemente estudiadas por exploradores y misioneros, fundando con todos estos datos una ciencia nueva, la *etnología*, ó ciencia de los orígenes humanos. Quedan aún, por desgracia ó por fortuna, una serie de pueblos salvajes repartidos por diferentes puntos del globo, con un cuadro de vida humana tan elemental, que difícilmente encontraríamos, retrocediendo mucho, en el apuntar de la vida prehistórica europea.

Los australianos, los esquimales (antes de sus relaciones con los pueblos civilizados), los salvajes de las islas Adamanes, de la Tierra del Fuego y algunas tribus del continente negro, son los ejemplares inferiores de nuestra pobre humanidad, donde espontáneamente podemos ver aparecer el mismo instinto de actividad artística que encontrábamos en los niños.

Todos estos pueblos, á excepción de los esquimos, van completamente desnudos, formando el grupo que Grosse ha calificado de *pueblos cazadores*, sin otros recursos para la vida ni otra propiedad que la de sus armas primitivas y el producto de la caza. Y no obstante, sobre la piel del más miserable de estos seres humanos, vemos aparecer la primera manifestación artística: son, en los salvajes de razas negras, grandes rayas ó excoriaciones hechas para decorar con cicatrices sus cuerpos obscuros, por el contraste de la piel lisa con las profundas líneas de su epidermis cortada expresamente (figs. 5 y 6).

Fig. 6. — Tocado de cicatrices. CONGO.

Los salvajes del Congo para este tocado se abren la piel, impidiendo después su natural cicatrización durante algún tiempo con jugos de hierbas irritantes. Los polinesios y australianos de piel morena se decoran con las líneas azuladas de sus tatuajes misteriosos, que hacen el mismo efecto de claro obscuro (figs. 7 y 8). El gusto erótico y estético de las cicatrices y tatuajes, parece estar latente siempre en el fondo del alma humana. Ya veremos en el próximo capítulo cómo también se tatuaban los hombres de las razas primitivas europeas. Actualmente los tatuajes han sido importados de nuevo en Occidente, desde el Japón y la Polinesia, y las bajas clases sociales de nuestra Europa, los obreros de las grandes ciudades y de los puertos, encuentran en sus miembros tatuados el mismo gusto que encontrarían sus antecesores de la edad de piedra ó los salvajes de las islas oceánicas. Hasta en las llamadas clases superiores se advierten supervivencias de estos gustos: las cicatrices de la cara del estudiante alemán, al mismo tiempo que dan exteriormente una buena idea de su resistencia física, son también un adorno de claro y obscuro para el cutis algo femenino de la raza germánica. Los velos del sombrero de nuestras elegantes, llenos de dibujos y adornos bordados, producen el mismo efecto que los tatuajes, de hacer resaltar el color de la piel por el contraste de estos adornos más obscuros sobre el fondo claro.



Fig. 7. — Mano tatuada de un indígena de las islas Marquesas.

El mismo sistema de decoración por cicatrices vemos empleado hoy por los panaderos, cuando cortan la pasta del pan, que al introducirla en el horno se agrieta formando rayas ó cicatrices paralelas del mismo valor estético que las excoriaciones epidérmicas de los salvajes del Congo.



Fig. 8.— Ejemplar del tatuado en la cabeza de un cadáver. *(Museo de Gotinga).*



Fig. 9.—Operación del tocado de cicatrices. Congo.

Todos los pueblos primitivos se pintan, además, la cara, los brazos y el pecho con los colores intensos: el rojo, el ocre y el blanco. Un australiano, errante todo el día en acecho de la caza, lleva siempre el color indispensable para su tocado en el hueco de un pedazo de corteza. Los colores tienen una significación simbólica para el luto ó las fiestas; los adolescentes son iniciados, al entrar en la pubertad, en el uso de la pintura. Algunas tribus del Africa entregan á un primer rudimento de casta sacerdotal el monopolio de los colores. Todos estos pueblos desconocen el lujo en el vestir, no respetan la propiedad ni el derecho, y ya todos ellos sienten esta primordial necesidad de adornar con líneas y colores lo único que acaso poseen, su cuerpo desnudo.

Darwin, en su viaje de naturalista alrededor del mundo, explica que, al llegar á la Tierra de Fuego, compadecido de ver á los salvajes desnudos en aquel clima frío y de continuas borrascas de la América del Sur, regaló á uno de ellos un pedazo de tela para cubrirse, y con sorpresa vió que con ella, en lugar de vestido, se confeccionaba extraños adornos para el cabello. Por lo que antecede notamos que, allí ya, las exigencias del tocado eran superiores á las de la comodidad y las necesidades más perentorias.

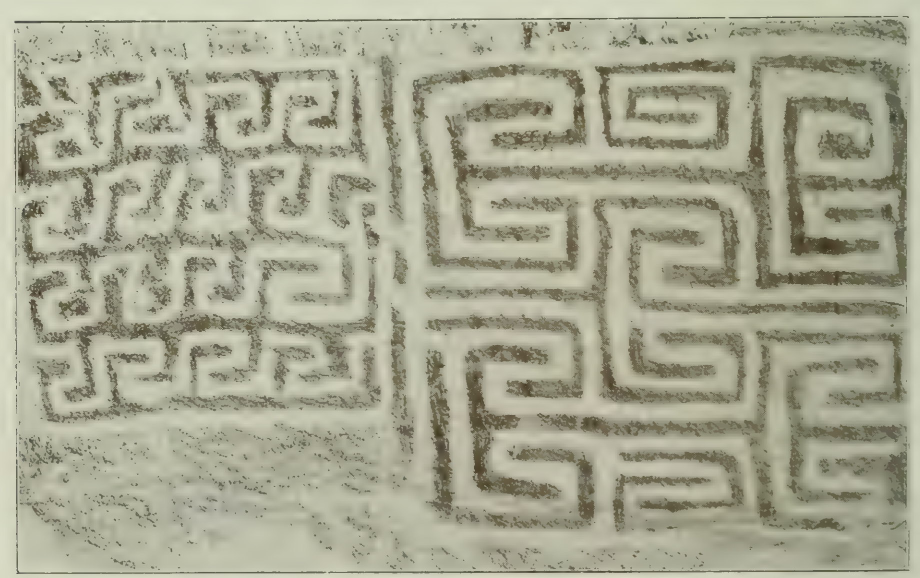


Fig. 10. — Dibujo grabado en los muros de las cavernas de Sierra Prieta. Sto. Domingo.

Todas estas razas inferiores de los pueblos cazadores se adornan con collares de conchas y cuentas de vidrio; en la operación del tocado invierten la mayor parte del día. Algunos sufren operaciones dolorosas para embellecerse, como son siempre las de practicar los tatuajes ó de formarse pacientemente las líneas de excoriación que dejan las cicatrices (fig. 9). El adorno parece ser un instinto capital en el hombre, y acaso también la primera manifestación artística.



Fig. 11.— Grabados existentes en la caverna de *La Guácara del Comedero*. Sto. Domingo.

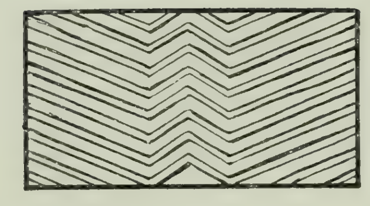
Cabe preguntarse ahora si el salvaje que ha decorado su epidermis con grandes excoriaciones, tatuajes ó pinturas, ha tratado tan sólo de embellecerse... Es preciso investigar si ha realizado una obra estética ó si tiene otro fin religioso ó utilitario. Cabría en lo posible que sus señales fueran como un blasón para distinguirle ó bien para causar espanto al enemigo. Podría haber querido reproducir la forma ó las manchas de un animal sagrado, que él tuviese como protector.

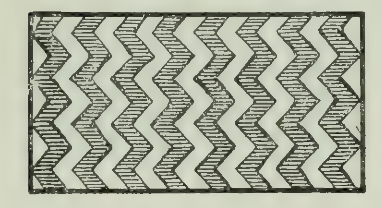
Estas curvas extrañas de los tatuajes, ¿responden á un ritmo obscuro interior de su alma primitiva, ó bien son la reproducción de algo exterior que percibe con su sensibilidad, tan distinta de la nuestra? Los tatuajes (figs. 7 y 8), ¿no reproducen en los salvajes inferiores, objetos ó animales, el sol ó la luna? ¿Son, en cambio, líneas paralelas ó círculos y elipses completamente arbitrarias, formando algo parecido á los sistemas que llamaremos más tarde de *decoración geométrica*? Esto podría indicar que, en su origen, el arte no es una imitación, sino una necesidad de expresión de algo interior, como un ritmo musical de formas sentidas en el interior del lma humana.



Fig. 12.— Bajorrelieve de la entrada de la caverna de Hernando Alonso. Sto. Domingo.

Es lo mismo que pasa con el





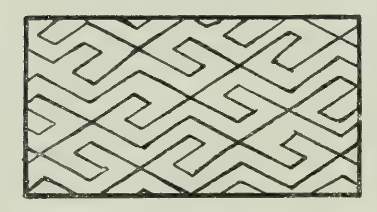


Fig. 13.— Dibujos ornamentales de los indios del Brasil.

arte ornamental decorativo de las cavernas americanas (figs. 10 y 11). Pocas veces se encuentran allí formas que se reconocen en seguida como derivadas del natural, tal como son las esculturas de la caverna de Hernando Alonso, en Santo Domingo (fig. 12). Lo más común es encontrar sólo grecas y combinaciones de curvas y entrelazados rectilíneos, que no parecen representar ninguna imagen de la realidad plástica exterior.

Pero á medida que van siendo más conocidas estas capas inferiores de la humanidad, cuando los hombres de ciencia han podido disponer de más datos, y conocer el verdadero significado de algunos de ellos, el problema ha parecido cambiar de solución, reconociendo en muchas de estas decoraciones primitivas un valor imitativo.

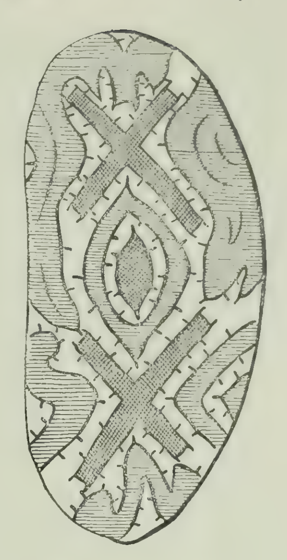
Esto es lo que ha ocurrido, por ejemplo, con el arte ornamental. El que penetra por primera vez en un museo de etnología comparada, donde se han reunido armas, útiles y objetos procedentes de las tribus salvajes actuales, no reconoce á primera vista más que líneas angulosas, circulares, etc., sin ninguna imagen ó representación de las cosas exteriores. Por esto quedaríamos más sorprendidos al saber que algunas de aquellas imágenes son verdaderas copias de las irisaciones de la piel de un animal, ó quieren reproducir los movimientos de una serpiente perseguida; son reproducción, en una palabra, de sensaciones concretas, percibidas tan sólo por los órganos finísimos de los indígenas.

En ninguna parte, por ejemplo, la ornamentación tiene un carácter más *geométrico* que entre algunas tribus del Brasil. Á primera vista nada parece copia del natural, de lo exterior. Pues bien; Ehrenreich, que ha hecho profundos estudios de aquellos ornamentos sobre el terreno mismo, ha probado de una manera irrefutable que representan siempre tales decoraciones á los animales más comunes del país. Uno de ellos (fig. 13), que parece simple ornamentación de líneas paralelas, resulta ser la imagen de los murciélagos con las alas extendidas; otros, donde podríamos ver la cruz ó ciertos entrelazados caprichosos, son la silueta de las serpientes.

Lo más fácil es que el salvaje, al dibujar estas formas, trate de representar formas naturales, pero como el niño, no quiera reproducir los objetos tal como los ve, sino tal como son las imágenes que de ellos tiene formadas en la memoria, y repetidas después por hábito, y estilizadas hasta perder el aspecto que tienen en el natural.

Esto contradice la teoría de la formación espontánea de un primer repertorio artístico igual en todos los pueblos. Cuando se advirtió que la cruz,

por ejemplo, ó los círculos, aparecían uniformemente en todas las decoraciones de los primitivos, estuvo á punto de suponerse que existía un repertorio elemental de decoración artística ingénito á la naturaleza humana. Como no procedían de una reacción del exterior, como no eran copia ó imitación de estas formas, tenían que ser instintivos; los hombres las inventarían en los países más apartados y en las condiciones de vida más diversas, puesto que eran patrimonio natural de la especie. Y de aquí los orígenes del arte en las sociedades humanas como una fatalidad. Sin libertad, los hombres empezarían creando siempre las mismas decoraciones geométricas, coincidiendo por instinto en los mismos tipos.


Fig. 14. — Escudo de un australiano.

La semejanza de algunos temas ornamentales del arte de los primitivos americanos con las manifestaciones artísticas de las primeras civilizaciones europeas, ha hecho pensar también en un orígen común y en posibles relaciones en épocas lejanas. Pero hay que precaverse mucho antes de formular estas hipótesis.

Ahora vamos viendo que, aunque coincidan en algunas formas, los primitivos quieren representar con ellas cosas muy distintas. Además, sus órganos perciben las líneas y colores de una manera muy diferente del hombre civilizado, y lo que para nosotros puede parecer idéntico, para ellos es enormemente distinto; lo *geométrico* para nosotros, puede ser para ellos expresivo. Un australiano conoce desde muy lejos el sendero que á su cabaña conduce, y en las selvas vírgenes los salvajes siguen pistas invisibles para el europeo. Así ya no extrañaremos que el grosero escudo de un australiano (fig. 14), donde no vemos más que formas incomprensibles, represente para su propietario la piel de una serpiente. Es posible que el salvaje perciba en la serpiente líneas y formas de las que nosotros no nos damos cuenta, impresionados únicamente por sus líneas generales, la plástica de conjunto del animal ó el color de su totalidad.

Poseen, pues, los primitivos actuales un sentido especialísimo para percibir ciertos detalles de las cosas que les rodean, y con ellas abreviadamente formar sus tipos de decoración geométrica; pero nada hay interior, nada sale fuera que antes no nos haya venido de fuera y por el agente intermediario de los sentidos. No deja de ser interesante que el arte sea ya en sus orígenes, lo mismo que será siempre: una reacción sentimental, interior, del ser humano sobre las cosas exteriores.

Pero además de este arte geométrico, ornamental y abreviado, poseen algunos pueblos primitivos la facultad de reproducir animales, objetos y hasta escenas de conjunto, con un naturalismo que sorprende á nuestros mismos ojos, acostumbrados á toda clase de maravillas artísticas. Son esculturas en hueso y marfil labradas por los esquimales, ó pinturas en las rocas, en las que principal-



Fig. 15.— Escultura de marfil labrada por los esquimales del cabo del Príncipe de Gales, para adornar la proa de un esquife.



Fig. 16.— Objetos labrados en marfil por los esquimales, representando formas de la naturaleza.

mente son hábiles los pueblos cazadores africanos y también los australianos. Empezaremos por tratar de la escultura, porque cronológicamente parece anterior; por lo menos el naturalismo artístico se manifiesta en las razas prehistóricas europeas, como veremos en el próximo capítulo, primero en objetos tallados de escultura que en decoraciones pictóricas. En los pueblos salvajes y primitivos actuales, esta prelación cronológica se hace difícil de observar, las razas se valen de la escultura ó la pintura según el clima y el lugar que ocupan en la tierra, y no según sus progresos en la civilización. En el interior de sus chozas de nieve tallan los esquimales las astas del reno, labrando pequeñas figurillas humanas, ó juguetes y amuletos en forma de animales (figs. 15 y 16). Decoran sus arpones con escenas de pesca, de cacería, con miniaturas de *kajaks*, típicas piraguas forradas de pieles. Su arte es principalmente la escultura de bulto y de relieve, consecuencia de su visión especial en aquellas extensiones blancas, donde los hielos no muestran más que formas incoloras. Su industria de caza y pesca les obliga además á tallar arpones y anzuelos en el marfil plano de las astas del reno. Así se desarrolla en ellos una prodigiosa facultad para la escultura; pero en cambio apenas pintan sus cuerpos, embutidos siempre entre pieles, y sus tatuajes no ofrecen tampoco aquel valor preponderante que tenían en los primitivos desnudos de los trópicos.

Simultáneamente con los objetos de utilidad práctica, fabrican los esquimales pequeños juguetes ó figurillas de reno, que podría creerse no tuvieron otra utilidad que la puramente estética, como si el arte hubiese llegado á un valor desinteresado, sin otro fin que el goce libre que buscará más tarde.

Estas pequeñas esculturas de los esquimales son hoy recogidas por los viajeros, no sólo como documentos para los museos, sino también como preciados objetos de comercio. Pero en un principio tenían otra utilidad que la del simple objeto de arte: eran mágicos amuletos para favorecer la caza y la pesca.

Es una ley común de las mentes primitivas la superstición de creer que, con la reproducción de un objeto, se asegura la posesión del mismo. Hay que llevar consigo al dios propicio, la imagen del fantasma querido, la escultura del reno que se desea cazar, ó del *kajak* ó piragua que no se debe sumergir. No es pre-



Escultura procedente de la isla de Pascuas, en el Océano Pacífico. *(Museo Británico)*

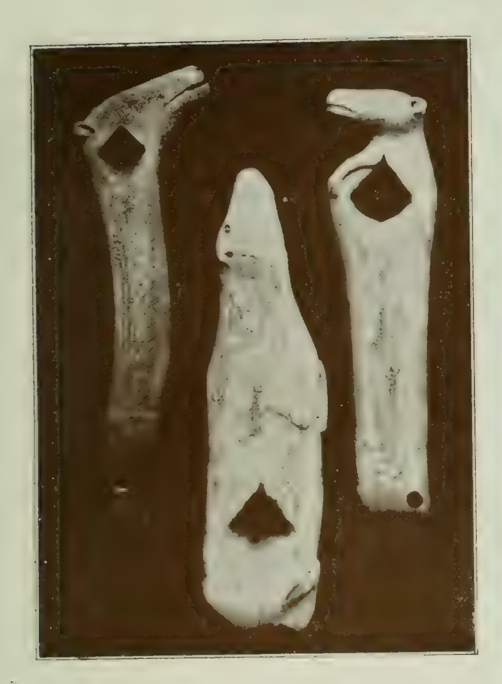


Fig. 17.—Pequeñas esculturas de hueso de los esquimales, representando renos.



Fig. 18.—Propulsores ó disparadores de arpón, de los esquimales, para la caza.

ciso, sin embargo, que la reproducción sea exacta y total; basta un fragmento, la larva del *totem*, que así se llamaba el animal protector. Esta circunstancia de ser suficiente un elemento ó reliquia para los fines *totémicos*, es la que nos explica las causas del arte ornamental ó abreviado de que hablábamos al principio. Es posible que las decoraciones misteriosas del escudo de un australiano, que quieren representar no más que una parte de la piel de una serpiente ó de un tatuaje, tengan la misma aplicación mágica que el pequeño reno de bulto, esculpido en hueso (fig. 17), que lleva el esquimal pendiente del cuello para asegurar el éxito de la cacería.

Basta á veces dibujar el reno sobre el arma llamada *propulsor* (fig. 18), que sirve para lanzar el proyectil ó arpón que debe herirlo, y así también veremos luego que los propulsores de los hombres prehistóricos europeos llevaban esculpidas las imágenes de los animales que perseguían.

Otra superstición, que constituye ley en las mentes primitivas, es la de creer en los efectos votivos, esto es, que hiriendo ó maltratando la imagen de un ser, se produce daño, por una relación mágica, al mismo ser ó animal reproducido.

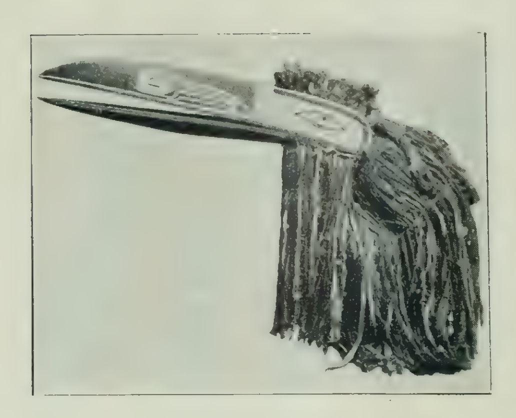


Fig. 19.—Máscara litúrgica para la danza, de los indígenas de Colombia.

Hiriendo la imagen de un búfalo pintada en una roca, puede asegurarse el hombre primitivo que habita el África Central de que podrá derribar al búfalo mismo. Arponeando la miniatura de un reno de marfil, puede creer el esquimal que logrará herir más tarde en la cacería al animal vivo. De ahí una necesidad mágica, que obliga á la pintura y escultura á educar la mano de los hombres primitivos. No estamos tan fuera de la realidad, dice S. Reinach, cuando hablamos de la *magia del arte.*

Casi todos los salvajes actuales carecen de ídolos, sólo forman á veces grotescas imágenes híbridas, de cabezas monstruosas y cuerpos extraños, para precaverse de los genios y demonios enemigos y apartar el maleficio de los lugares por ellos habitados. Esto desarrolla también á veces sus facultades escultóricas, así como también la necesidad de fabricarse máscaras para sus danzas religiosas. Todos los pueblos primitivos sienten como por instinto este gusto especial por raros juegos de danzas mímicas, en las que los principales bailarines van enmascarados con una careta que representa el animal ó espíritu favorito de la tribu (figs. 19, 20 y 28). Así bailaban también nuestros hombres prehistóricos europeos y la danza parece ser como un rito relacionado con sus supersticiones de cazador, que debe prepararse litúrgicamente para emprender con éxito la cacería que le proporciona todo su sustento.



Fig. 20.—Caretas de madera pertenecientes á los indígenas de Siberia.

Sin embargo, existe en la especie humana una fuerza artística latente que aprovecha toda ocasión para manifestarse en obras de más importancia. Así, por ejemplo, son de misterioso origen todavía las fuertes esculturas de la isla de Pascuas, en el mar Pacífico, que encontraron solitarias al llegar allí los exploradores modernos. Estas esculturas, hoy en la columnata exterior del

Museo Británico, parecen haber pertenecido á una civilización de útiles exclusivamente de piedra, pero que se desarrolló, en época no muy remota, en aquel punto aislado en medio del Océano y sin ningún contacto con el resto del mundo. (Lám. I). Y, sin embargo, ¡con qué fuerza, con qué exacta simplicidad han sido labradas en la roca dura aquellas imágenes! Hay una abreviación maravillosa, y hasta una cierta expresión de algo fatal, genésico, acaso de un culto muy grosero, como hundido en el obscuro fondo de nuestra humana naturaleza. Por una singular circunstancia, las esculturas de la isla de Pascuas son las obras de bulto entero más perfectas que hayan producido las primitivas razas salvajes. Sólo las esculturas de los cazadores prehistóricos del reno, de la Europa glacial, pueden reputarse como superiores, dentro del cuadro de una vida y una civilización elemental.



FOT. ARS. S.

Fig. 21.—Dibujos pintados en la roca por los indios del Sudoeste de la América del Norte.

Pero volvamos al tema de la pintura, que hemos dejado en el arte ornamental. Mientras hoy son casi únicamente los primitivos que moran en las blancas soledades polares, los que demuestran una especial facultad para la escultura, las tribus cazadoras del Africa y de la Oceanía sienten más predilección por la pintura. Decoran ellas, para estos fines mágicos, las cavernas con los animales que son su sustento, ó dibujan grabadas sus siluetas en altas rocas, que, resguardadas de la lluvia ó de los vientos, son á propósito para estos santuarios de los pueblos cazadores. La vida libre de estos salvajes, con su única preocupación la caza, ha despertado en ellos una especial aptitud para reproducir los ágiles movimientos del animal, con sus saltos y gestos, que se escapan á la retina del hombre civilizado. Generalmente estas pinturas se encuentran en



Fig. 22.—Antílope en actitud de brincar, dibujado por los bosquimanos.

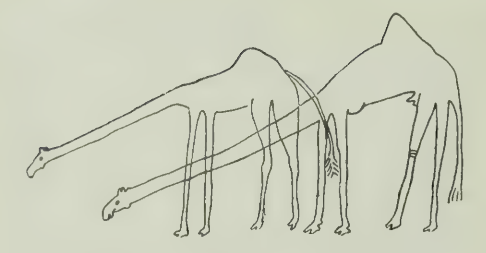


Fig. 23.— Dromedarios (grafito de la Arabia).

lugares prohibidos, ó *tabús,* inaccesibles para las mujeres y los hombres no iniciados.

Sin embargo, no aparece este estilo nuevo, *naturalista,* de un solo golpe. En cuanto empiezan á representar los animales y la figura humana, se valen casi todos los primitivos, para sus pinturas, de una imagen todavía esquemática, que persiste por algún tiempo. Estas figuras de animales estilizados y de monigotes humanos, con los brazos en alto, son de una semejanza extraña, tanto en los frescos de los polinesios como en los grafitos de las rocas dibujadas por las tribus bereberes del Norte de Africa y las de América (fig. 21). Un primer estilo de pintura parece ser, pues, el de estas formas esquemáticas para el reino animal, que suceden á las representaciones ornamentales. Pero llega un momento determinado en que los artistas de estos pueblos primitivos dan un gran paso, dejan de representar las imágenes esquemáticas que tienen fijas en la memoria y prestan atención á las formas exteriores; entonces es cuando sus órganos físicos, no gastados aún por el forzado ejercicio de una cultura intensiva, les permiten apreciar las cosas con una finura de visión extraordinaria para los movimientos y los aspectos fugaces de la vida. Entonces el arte degenera en un naturalismo extremado, los animales se ven reproducidos en el acto de brincar, como en una placa impresionada instantáneamente (fig. 22). Otras veces reproducen los mo-

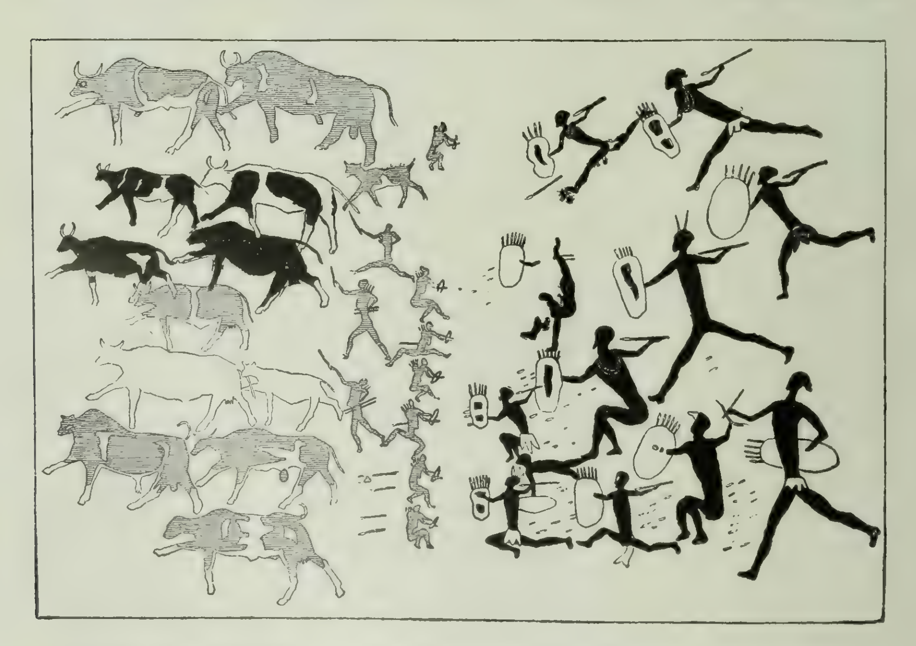


Fig. 24.— Escultura representando una batalla entre los bosquimanos y una tribu negra.






Fig. 25. — Pinturas hechas en la roca por los salvajes bosquimanos. *Rhodesia.* ÁFRICA CENTRAL



Fig. 26.— Cabañas circulares en un poblado indígena del Congo.

vimientos más peculiares y que más caracterizan á cada especie, como el balancear de los curvados cuellos de los avestruces que reproducimos en la fig. 3, ó el estirarse de los dromedarios, para buscar la rara hierba del desierto, que encontramos en un grafito de la Arabia reproducido en la fig. 23.

Por fin, otras veces, las pinturas de algunos salvajes, como los bosquimanos, llegan á representar escenas de conjunto más complicadas, constituyendo verdaderos cuadros de costumbres. Así, por ejemplo, es interesante la escena de una batalla entre bosquimanos y una tribu negra enemiga, que trata de robarles los bueyes de su rebaño, y que se encontró pintada en una caverna del Africa Central, cuya reproducción puede verse en la fig. 24. Es curioso observar cómo los bosquimanos, que son los vencedores, aparecen de talla exagerada, por la misma razón que todos los pueblos primitivos representan de mayor tamaño á los personajes principales, expresando la categoría por el volumen. Pero estas pinturas africanas son obra de una raza que ha estado ya en contacto con la civilización; á veces hasta intentan los bosquimanos reflejar cierta impresión del ambiente y del paisaje, sus frescos reproducen casi todos los animales que viven en su país, los hipopótamos, antílopes y bueyes. Sus pinturas (fig. 25) dejan muy atrás á las de los australianos y otros pueblos polinesios y americanos; la técnica, sin embargo, es muy sencilla: los bosquimanos pintan sobre las rocas sin preparación ninguna, con los colores de tierras rojizas y ocre, disueltos en la grasa.

Además, si analizamos con alguna detención estas pinturas de los indígenas africanos, veremos cumplirse también en ellas las leyes del arte de todos los pueblos primitivos. Los animales están representados en su aspecto de mayor dimensión y siempre vistos de perfil, nunca de frente ó de escorzo; cierto es que se manifiesta en esta clase de pinturas una gran habilidad para reproducir los movimientos de los animales, pero la perspectiva resulta desconocida; no se observa tampoco, por consiguiente, disminución del tamaño en las figuras lejanas, que produce la impresión de la distancia, y los tonos son casi



Fig. 27.— Chozas circulares de los indígenas del Congo.

siempre uniformes, sin el valor de claro y obscuro que da el relieve del natural.

Sorprende, pues, en los bosquimanos, advertir que la observación de ciertos detalles de la naturaleza, como son los gestos y movimientos instantáneos, no sirven más que para enriquecer y agitar con estos detalles y movimientos las imágenes ó tipos mentales que tenían grabados en la memoria. Así resulta que, por lo que hoy podemos conocer del arte de estos pueblos primitivos, el progreso artístico consiste en ir sumando observaciones del natural al repertorio de imágenes conscientes de los objetos, vistos según su mayor dimensión. De las primeras imágenes psíquicas, pasamos á las representaciones físicas, acumulando á las primeras, nuevas observaciones y detalles accesorios, percibidos por la retina.

Algunos de estos pueblos primitivos, como los australianos, carecen en absoluto de viviendas y de todo rudimento de arquitectura; otros viven en chozas hechas de corteza y grandes tallos de la vegetación abundante de los trópicos. En los territorios más calurosos del centro del África, la temperatura les obliga á refugiarse al arrimo de gruesas paredes de barro, que tienen ya cierta forma arquitectónica. Las habitaciones de las tribus del Congo son cabañas circulares de barro con una cubierta de paja, dispuestas unas al lado de otras, como los alvéolos exagonales de una colmena (figs. 26 y 27). Las construcciones del Tchad, también de barro, son de planta rectangular, con paredes gruesas é inclinadas, sin aberturas, lo que les da un aspecto muy original. La azotea, construída sobre troncos, es también de barro apisonado, para preservarse del calor tórrido del sol, que no resistiría en las horas del mediodía ni el cuerpo aclimatado ya de los indígenas africanos. Las chozas de nieve de los esquimales, ó *iglus*, tienen también poco interés arquitectónico; son circulares, sin ninguna abertura en las paredes ni en el techo.

Pero falta siempre, en los primitivos actuales, la obra monumental conmemorativa, el edificio ó piedra solitaria levantados en medio del paisaje para perpetuar un héroe ó el recuerdo de una fecha. Esto implica ya el sentimiento

solidario de unas generaciones con otras, y el derecho de propiedad, que todavía no existe, vinculando un territorio en los hombres de una misma tribu ó nación.

RESUMEN.— El arte es una de las primeras necesidades humanas. Los niños y los salvajes coinciden en ciertas maneras equivocadas de representar los objetos, reproduciendo una imagen, no conforme al natural, sino según una idea que de ella tienen en la memoria. El tocado y el adorno del propio cuerpo, son acaso las primeras manifestaciones artísticas de la especie.

El arte es primeramente ornamental ó geométrico, pero muy pronto los más primitivos de los salvajes actuales aprenden á observar la naturaleza y á reproducirla por medio de imágenes de visión instantánea. La escultura se desarrolla antes que la pintura, en máscaras para danzas litúrgicas, y sobre todo, en los adornos de las armas. Entre los pueblos primitivos más hábiles para el arte, ocupa el primer lugar el de los bosquimanos. Sus frescos son muy parecidos de estilo á los de las cavernas prehistóricas europeas. La arquitectura es, en todos los pueblos primitivos, rudimentaria; faltan en absoluto los monumentos conmemorativos.

BIBLIOGRAFÍA.— Sobre el arte de los primitivos: GROSSE. *Anfänge d. Kunst,* traducción francesa.— *Les debuts de l'Art.* Traducción castellana, publicada por Henrich y C.ª.— Sobre las esculturas de la isla de Pascuas: Bibliografía en *Man,* revista de la *Sociedad Antropológica de Londres,* 1908.—Sobre las leyes generales de los orígenes del arte, véanse: LANGE: *Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst,* 1899, y LOEVY: *The rendering of nature in early greek art,* 1907. — SULLY: *Art des enfants.* RICCI: *Arte dei Bambini.*—EHRENREICH: *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens.*—K. VON DEN STEINEN: *Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens.*

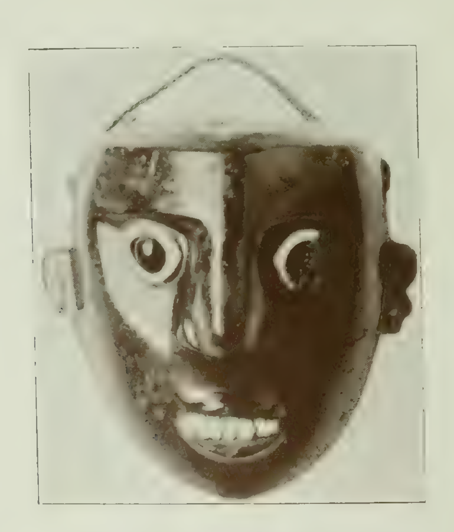


Fig. 28. — Careta de obsidiana de los indígenas de México.

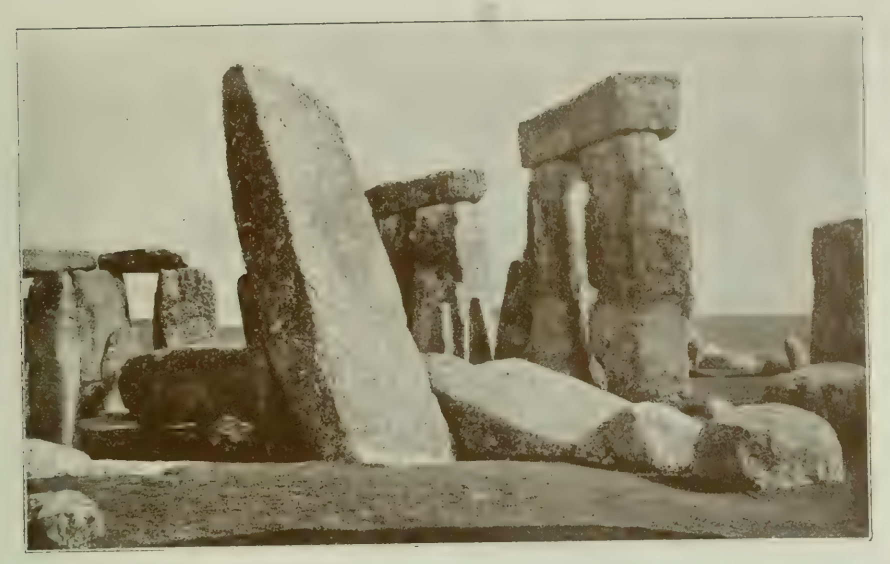


Fig. 29. — Monumento megalítico de Stonehenge. INGLATERRA.

CAPÍTULO II

EL ARTE EN LA ÉPOCA DEL RENO. — EL ARTE NEOLÍTICO

PARA encontrar en nuestra Europa un cuadro de vida artística similar al de los primitivos actuales más atrasados, tendríamos que retroceder á los milenarios prehistóricos, antes del conocimiento de los metales, en un período, pues, de la edad de piedra que se ha caracterizado con el nombre de *época del reno*. Es un último período de enfriamiento terrestre, el Norte de Europa está cubierto de nieve, los ventisqueros de los Alpes llegan hasta el corazón de Francia, y es posible que el reno viniera á buscar sus líquenes glaciares, al otro lado de los Pirineos, hasta en la misma España.

La industria humana sufre en esta época una interrupción. El largo período de la edad de piedra está separado por la época del reno en una primera edad de piedra ó paleótica y una segunda ó neolítica, entre las que media ese espacio de tiempo curiosísimo en que predominan los útiles de hueso y de marfil. El hombre, que desde las primeras capas del cuaternario había ido perfeccionando sus útiles de piedra, abandona en parte esta industria, casi única, para aprovecharse principalmente de las astas del reno, del marfil ó de los huesos, con los que fabrica sus mangos, puñales, arpones y útiles de todas clases. Anteriormente, el hombre blandía con la mano su única arma, que era el sílice tallado. En los aluviones de un período que se ha convenido en llamar *chelcano*, se encuentran por primera vez los sílices con evidentes muestras de una labra intencionada. Son toscos riñones de cuarzo (fig. 30) á los que se ha formado un



Fig. 30.—Armas de las primeras edades de la piedra, formadas por riñones de cuarzo sin pulimentar.

filo ó una punta, golpeándolos y comprimiéndolos para que se fracturaran. Poco á poco, la necesidad enseñó á labrar esos maravillosos sílices lanceolados, de formas que parecen vegetales, hojas finísimas de una belleza casi artística. Esta industria, pues, de la fabricación de las armas de sílice estaba en camino de producir el tipo perfecto del útil de piedra, cuando fué interrumpida en su desarrollo por el último período glaciar. La antigüedad de este período, del estudio del retroceso de las nieves de los Alpes por el camino recorrido, parece fijarse hoy en ocho mil años. La fauna cambia en Europa; el hombre, que hasta entonces corría sin reparos, necesita en esta época un refugio contra el frío y se apodera de las cavernas, donde le había precedido el terrible oso primitivo, *Ursus spéleus*, y en lugar de piedras, el reno y el mamut le facilitan los huesos y el marfil para sus útiles y armas. El predominio del hueso sobre el sílice es tan característico en esta época que se ha pensado en señalar la época del reno como un *período ebúrneo*. Hoy el reno se ha refugiado en las regiones polares y ya hemos visto en el esquimal sus aptitudes de escultor. El hombre prehistórico fué, pues, también, antes escultor que pintor. Aprendió á tallar el marfil, fabricando sus anzuelos y arpones; éstos servían, no sólo para la pesca, sino también para cazar. El arpón con su cuerda, que retiene el cazador, ofrece para éste la ventaja de poder perseguir al animal herido, ya que, con las groseras armas prehistóricas, no debía ser frecuente el derribar la res de un solo golpe. De aquí la gran frecuencia con que se encuentra el arpón en las cavernas de la época del reno, situadas lejos de las costas y en lugares donde la escasa pesca de los ríos no justificaría el tamaño de los arpones.

El arpón, además del mango de madera, necesita de un nuevo útil permanente, que se llama *el propulsor*. Son unos largos bastones para lanzarlo, que los esquimales decoran aún con gran cariño, y en ellos fué donde los hombres de la edad del reno esculpieron sus obras capitales. El arpón, propiamente considerado, no es más que el proyectil; la verdadera arma es el propulsor. Son admirables, por ejemplo, los dos renos acoplados que forman el propulsor de Bruniquel, hoy en el Museo de Saint-Germain (fig. 31). Se encontró roto en dos partes y las dos figurillas de reno parecían independientes; hasta hace poco no había sido restaurada la pieza entera, como un propulsor, al echar de ver que

las dos piezas ajustaban perfectamente. Es admirable advertir cómo los escultores prehistóricos sacaron partido de la forma alargada del hueso para labrar sus figurillas de reno agachado en el preciso instante de disponerse á saltar. Vemos aparecer ya esta sorprendente facilidad para reproducir las actitudes más típicas de cada animal, pudiendo compararse con razón este arte de la época del reno con las obras más expresivas del arte japonés.


Fig. 31. — Propulsor de Bruniquel. (*Museo St. Germain*)

Otro elemento del ajuar prehistórico, convertido muy á menudo en admirables obras de escultura, son los llamados *bastones de mando*, labrados también en astas de reno y donde se reproducen en bulto ó en relieve los animales más comunes de la fauna de esta época.

Además de las esculturas ejecutadas en bastones de mando y en propulsores de arpón, se han recogido en los museos una serie de pequeñas figurillas, ídolos ó juguetes tallados en marfil, semejantes á los que hemos visto que fabricaban los esquimales (fig. 32). Estas obras son de mérito desigual, pero en algunas, los cazadores de renos se manifiestan artistas consumados, capaces de reproducir con misteriosa intensidad las escenas más expresivas de la vida de los animales. Arrastrado por su legítima admiración hacia estos maestros del arte prehistórico, Piette, que ha sido su principal ilustrador, ha querido darles una educación artística, casi académica. Según él, tenemos á veces hasta los bocetos de estos escultores milenarios; en los grabados, los dibujos se superponen, siendo interesante seguir al artista en sus ensayos y tanteos para grabar el trazo definitivo. La excelente ejecución de alguna de estas obras es tanto más admirable cuanto que no hemos de olvidar que sus autores no disponían de otros buriles que los toscos sílices de piedra (figs. 33 y 34).

La gran mayoría de los grabados recogidos en las cavernas, como las esculturas de marfil, no representan más que figuras de animales de la fauna glaciar: renos, mamuts, équidos ó peces. Pero algunas veces estas figurillas de las cavernas reproducen la figura humana, y casi siempre del tipo femenino: una mujer desnuda, con grandes masas adiposas en el abdomen; lo que hace pensar en la preferencia que muestran algunas razas africanas por las bellezas de gran abdomen. Es interesantísima la figura de la Venus paleolítica, llamada de Brasempury, porque se encontró en una cueva de esta localidad. Su desnudez precede de cinco mil años á la de la Venus de Praxiteles, en la que por primera vez el arte clásico representó sin manto ni

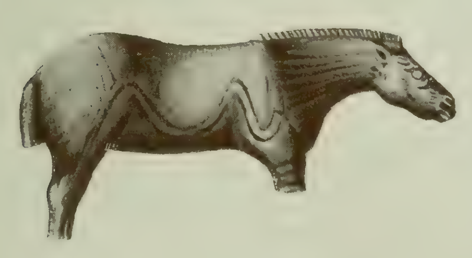

Fig. 32. — Caballo tallado en marfil.



Fig. 33.— Cérvidos y reno, grabados en una de las paredes de la caverna de Combarelles (departamento francés de Dordoña). (Según Capitan).

velo alguno al tipo femenino. La Venus de Brasempury se encontró sin cabeza ni extremidades (fig. 35), pero en el mismo yacimiento de la caverna, una cabeza de otra figura de mujer, también tallada en marfil, completaba el tipo. La frente, inclinada y baja, correspondía á la forma de los cráneos del hombre paleolítico; de todos modos, es interesante el peinado y una cierta expresión melancólica en la mirada, que da encanto especial á todo el rostro (fig. 36).

Son más escasas las representaciones humanas del tipo masculino en obras de la estatuaria prehistórica y en relieves, y aun las pocas veces que se encuentran, llevan una cabeza extraña que parece de animal y hace recordar las máscaras de los primitivos actuales. De todos modos, la rareza de estas figuras ha hecho suponer que los cazadores del reno habían sentido el prejuicio de una prohibición de reproducir la forma humana, como ha sucedido otras veces en la historia de la humanidad. Pero hoy más bien se cree que

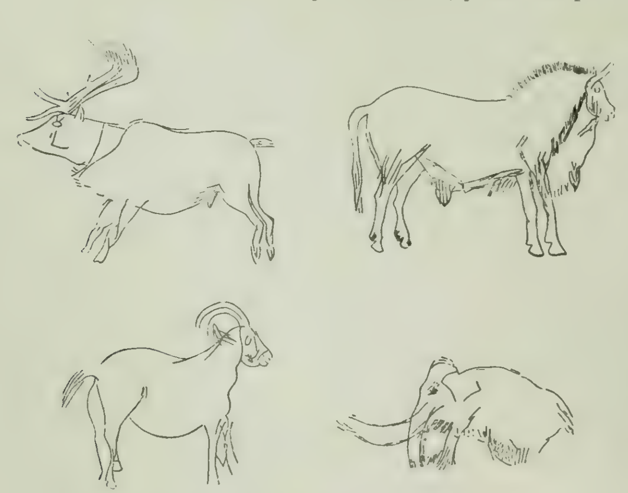


Fig. 34.— Grabados de las paredes de la caverna de Combarelles (según las publicaciones de Capitan y Breuil).

esta predilección por los animales no fué más que una consecuencia de la utilidad mágica del arte prehistórico. Son escasísimas también las representaciones de plantas y vegetales, y sólo en algunos huesos de reno empezamos á encontrar grabados los líquenes y algas, que debían ser el único ornamento del paisaje glacial.



Fig. 35. — Venus de Brasempury (torso).

En cambio, entre todos los animales el reno ocupa, como es natural, el primer lugar; los artistas prehistóricos nos han conservado su imagen viva, sorprendiéndolo en sus ágiles movimientos, en el acto de correr, ó cuando tranquilo pace con la cabeza inclinada la escasa hierba. Vemos también el mismo caballo de la fauna actual, el mamut y el ciervo, animales todos sin domesticar y que servían de alimento á los cazadores de este período.

Hasta hace poco, no teníamos más obras de escultura de los cazadores de renos que las diminutas figurillas con que decoraban pequeños objetos de marfil, como propulsores y bastones de mando; como si los pueblos primitivos de Europa hubieran tenido la escultura por un arte secundario, reservando toda su capacidad artística para las grandes pinturas parietales de que hablaremos á continuación.



Fig. 36.—Cabeza de la Venus de Brasempury.

En el momento de corregir estas líneas, llega á nuestros oídos la noticia de que las grandes esculturas paralelas de las pinturas monumentales han sido también descubiertas. Mr. Breuil, que actualmente figura á la vanguardia de estos estudios, acaba de dar á conocer unos magníficos frisos esculpidos en una gruta de Cap Blanch, donde puede verse una serie de caballos de estilo idéntico á los reproducidos en las pequeñas figurillas de marfil, pero que aquí tienen dimensiones hasta un poco más grandes del natural (fig. 37).

Excepción hecha de este gran friso, hacía mucho tiempo que eran conocidas las esculturas prehistóricas en figurillas de marfil, sin tener noticia de ninguna obra pintada, cuando un descubrimiento sensacional vino á darnos á conocer el arte de las pinturas de las cavernas, mucho más importante aún que el de la escultura. Existe cerca de Santander, en el pueblo de Santillana del Mar, una caverna prehistórica con abundantes restos de sílices tallados y residuos de hogares, que había sido ya explorada

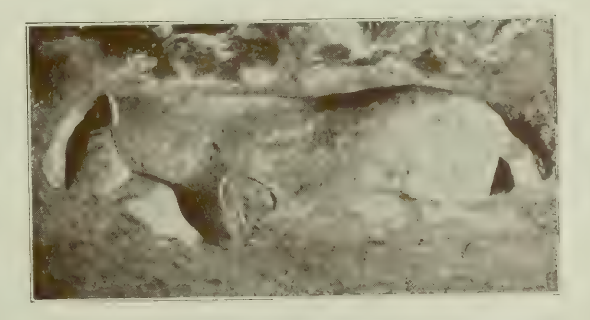


Fig. 37. — Caballo esculpido en la gruta de Cap Blanch. (Longitud: 2'15 metros.)

varias veces por su descubridor, D. Marcelino de Sautuola. La circunstancia de ser excesivamente baja la caverna, obligaba á penetrar en ella agachado, y ésta fué la causa de que D. Marcelino de Sautuola pasara muchísimos años sin reconocer las pinturas, por lo demás bien visibles, que decoran todo el techo. Fué preciso que en 1880, en una de sus visitas, una nieta suya que le acompañaba, le hiciera fijar la atención en uno de los *bueyes*, un espléndido bisonte muy bien conservado, que es aún la joya principal de la caverna. (Lám. II). Frescos admirables cubrían toda la bóveda, interrumpidos en algún sitio por antiquísimas estalagmitas ó por grandes montones de restos prehistóricos. El estilo de las pinturas era el mismo de los grabados y esculturas prehistóricas que ya se conocían; algunas especies allí pintadas, como el bisonte, habían desaparecido de Europa al terminar el período glacial. No cabía, pues, duda ninguna, y D. Marcelino de Sautuola no titubeó en identificar el arte de las pinturas de Santillana como contemporáneo con el de los grabados y esculturillas de la época del reno. La sumaria publicación de Sautuola fué recibida por el mundo científico con unánime incredulidad. — No aparece un arte tan completo, decían sus adversarios, sin manifestar antecedentes (la caverna de Santillana es aún hoy la obra maestra de la pintura parietal); además, Sautuola había explorado la caverna sin reconocer estas pinturas hacía ya diez y seis años... Parecía evidente que se trataba de un falsario, preocupado de notoriedad, tipo que se encuentra muy á menudo entre los estudiosos de las poblaciones de segundo orden.

Sautuola y D. Juan Vilanova, profesor de Paleontología de la Universidad de Madrid, y también defensor de la autenticidad de las pinturas, fueron tratados en congresos y revistas con el más irónico desdén. Afortunadamente, en 1895 el francés Emilio Riviere descubría dibujos grabados parecidos en las cuevas de la Mouthe y desde aquel día se fueron sucediendo los hallazgos, tantos, que hoy Sautuola queda vindicado por más de treinta cavernas con pinturas parietales, doce de ellas en España. Como en las esculturas, se reproducen en las pinturas de las cavernas los animales en sorprendentes actitudes (Lám. II), escasea la



Fig. 38. — Frescos prehistóricos con figuras humanas de Cógul (Lérida).

figura humana, que podemos ver sólo en algunas cuevas españolas, principalmente en la notable composición de Cógul, descubierta hace poco en la provincia de Lérida. El fresco representa diferentes escenas de la vida de los cazadores del reno, en las que figuran sus grandes bueyes de largos cuernos, escenas misteriosas de cacería, á las que acaso el hombre asistía disfrazado, y por último una curiosa danza de nueve mujeres alrededor de una figura masculina. Visten las mujeres una especie de túnica ó saya pegada al cuerpo, y llevan una mitra ó capuchón en la cabeza (fig. 38). En otro lado se representan los rebaños de cérvidos, hábilmente dibujados, como se encuentran en tantas otras pinturas rupestres de España y Francia meridional (fig. 39). Pero lo que constituye el más precioso documento del fresco de Cógul es la escena de la danza, con la representación de la figura humana, tan escasa siempre en estas pinturas. En cambio en otras cavernas se han reconocido un sinnúmero de símbolos ó figuras esquemáticas de cubiertas de chozas, manos y puntas de flechas grabadas y pintadas, que parecen signos mágicos (fig. 61).



Fig. 39.—Frescos de Cógul, con ciervos y bueyes.

El estudio de estos frescos prehistóricos exigió la solución de una porción de problemas. Las pinturas están á menudo muy lejos de la entrada de la caverna, y en la de Niaux, por ejemplo, hay que recorrer una galería de 800 metros para encontrarlas. El hallazgo de una lámpara de piedra, de esteatita, análoga á las que usan los esquimales, explicó la manera de iluminar estos obscuros santuarios prehistóricos. El humo de la grasa de las lámparas ha desaparecido, después de la larga oxidación de ocho milenarios. Los signos de las chozas, de las flechas y de las manos, serán probablemente la marca del rito del cazador, que vincula el animal que desea llevar al campamento y lo hiere en imagen para derribarlo después en la cacería.

Pero sería verdaderamente abusivo querer atribuir una significación demasiado concreta á todas las pinturas parietales. Cuando el hombre prehistórico ejecutó estos frescos, hacía ya tiempo que se pintaba y tatuaba para completar su tocado, como hacen todavía los primitivos actuales. Muy difícil resulta, además, dada nuestra psicología de hombres civilizados, precisar los móviles de los actos de estos lejanos cazadores del reno. Sus obras de pintura y escultura, por lo que toca al arte, que es lo que principalmente nos interesa, no tienen rival; en cambio, como también sucede con los pueblos primitivos actuales, las obras de arquitectura, los grandes monumentos votivos y funerarios les fueron totalmente desconocidos. La nueva edad de piedra ó período neolítico se caracterizará, al contrario, por la desaparición de las sorprendentes facultades artísticas de los pueblos cazadores, y, en cambio, habrá de notarse un gran esfuerzo monumental en obras gigantescas de piedras colosales.

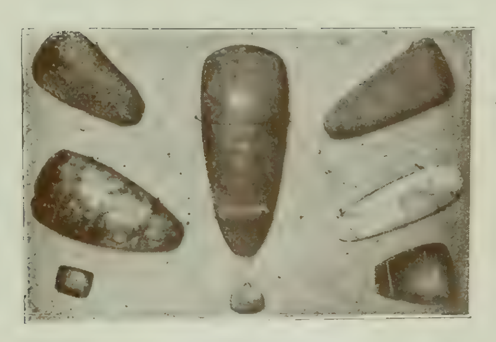


Fig. 40.— Hachas de piedra pulimentada. Algunas de ellas, microscópicas, servían de amuleto.

Después del último período glacial, las nieves se retiran paulatinamente y aparecen en Europa la fauna y la flora actuales. Un cambio tan completo de elementos de vida, debía traer forzosamente una perturbación total en las ideas morales y en el conjunto de la expresión artística. Sucede como una Edad media prehistórica á la edad de oro de la escultura, del grabado y de la pintura de la época del reno. A los cazadores trashumantes, siguen las tribus de pastores y agricultores. El establo tendrá su lugar cerca de las habitaciones humanas, recogiendo ya los rebaños de animales domésticos. Los grupos de cabañas se encuentran reunidos, formando como una especie de poblado; las cavernas continúan siendo habitadas, pero se nota tendencia á reservar para sepultura estos antiguos refugios. Cuando en una región se carece de ellas completamente, las tribus, reunidas por una fuerte disciplina, aprenden á levantar los túmulos funerarios para este nuevo rito mortuorio. Al *totemismo* de los animales, sucede la religión de los *manes*, ó difuntos. Empieza la era de los grandes trabajos públicos, y se señalan ya en Europa las grandes vías comerciales, por donde circularán, además, los símbolos y las nuevas ideas religiosas.

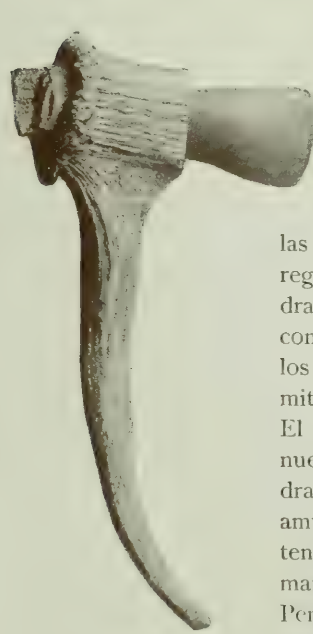


Fig. 41.—Hacha de piedra cuyo mango consiste en un cuerno de ciervo.

La desaparición del reno y del mamut, que suministraban el material ebúrneo para los útiles humanos, obliga á adoptar otra vez, como materia primera para todos los usos, la piedra tallada, que llega á pulimentarse de un modo perfecto. Los sílices únicamente desbarbados de las épocas anteriores, se alisan y pulimentan en formas regulares, siendo la más frecuente la del hacha de piedra, ó *celt*, usada aún en la época romana. La forma común del hacha de piedra llega á ser objeto de culto; los hombres, agradecidos, divinizan el instrumento primitivo que les proporciona todos los bienes (fig. 40). El hacha sigue siendo venerada en el primer siglo de nuestra era, y hasta la época romana encontramos piedras de dimensiones microscópicas, que servían como amuleto, con la forma típica del hacha. El *celt* ó hacha tenía una forma casi triangular y se introducía en un mango de asta de ciervo ó de madera (figs. 41 y 42). Pero la imagen triangular, del trozo de piedra que formaba el hacha, perdura siempre como una obsesión; hasta cuando las hachas se fabricaron de cobre, en los primeros tiempos del metal, fueron triangulares y enman-

Bisonte macho. Cueva de Altamira.



Bisonte hembra saltando. Cueva de Altamira.

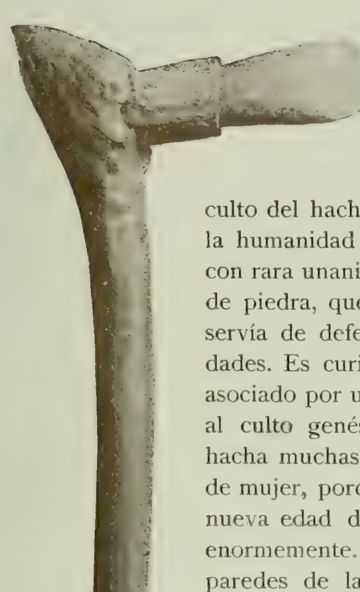


Fig. 42. — Hacha de piedra con mango de madera. GERONA

gadas por la punta; la forma del celt fué una de las más estimadas de la humanidad primitiva (fig. 43).

Esta especie de culto del hacha subsiste en ciertos pueblos, como en la Galia, hasta la época romana. La extensión de este culto del hacha es uno de los más imponentes problemas de la humanidad primitiva. Hay en toda Europa y en el Asia, con rara unanimidad, un gran respeto religioso por esta forma de piedra, que era arma única de nuestros antepasados y les servía de defensa y de útil propio para proveer á sus necesidades. Es curioso también que este culto del hacha se halla asociado por una relación de ideas que se nos escapa todavía, al culto genésico del principio femenino, de la especie. El hacha muchas veces se encuentra al lado de una figura tosca de mujer, porque después del período glacial, al empezar esta nueva edad de piedra, la pintura y la escultura retroceden enormemente. Otras veces el hacha está sola, dibujada en las paredes de las cavernas sepulcrales ó sobre las rocas, pero aludiendo visiblemente al culto del principio femenino.

Es también interesante observar cómo esta forma triangular del hacha es tan idéntica en los pueblos más apartados y hasta en los diversos continentes. Sin la papeleta de clasificación, en un museo de paleontología, nadie distinguiría un *celt* ó hacha de piedra pulimentada que procediera de América, de las encontradas en Francia ó el Japón. El pueblo las atribuye aún idénticas virtudes. Para la mayor parte son aerolitos ó piedras caídas del cielo, con el rayo, que pueden preservar de enfermedades, embrujamientos ó calamidades atmosféricas. Los hombres de toda la tierra coinciden en suponer para los *celts,* que descubren al remover la capa superficial de los campos, un origen misterioso, ignorando que son las obras labradas con dolor por sus antepasados de la edad de piedra. Algunas veces se han encontrado grandes depósitos de hachas en los túmulos, junto á los cadáveres.

Se ha dicho también que el culto de la piedra debió ser el origen de esos monumentos solitarios que conocemos con el nombre de *menhires.* Un menhir es una piedra única, clavada en el suelo, como un obelisco primitivo. Excavando á su rededor, hallamos el bloque hundido á gran profundidad, sin aparecer nunca objetos que pudieran declarar la utilidad del enorme monolito (fig. 44). Los menhires llegan á tener veinte metros, como la altura de ciertos obeliscos egipcios, pero por lo regular son de dimensiones



Fig. 43.—Hacha del primer período del bronce con la forma del hacha de piedra.

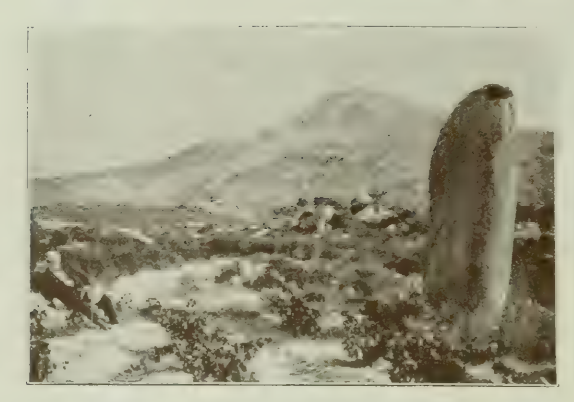


Fig. 44. — Menhir de Vallvenera. GERONA.

más modestas, oscilando entre cuatro y cinco metros. La gente mira aún con respeto estas piedras que se levantan al borde de los caminos, uniendo á ellas mil leyendas populares; para el pueblo son siempre obra de seres superiores, de gigantes ó de santos, ú obra diabólica. Se ha supuesto si serían señales de frontera, ó dedicadas á un culto del sol, ó como un falo gigantesco.

Es probable que todas estas hipótesis sean meras suposiciones. Afortunadamente, la Biblia guarda varios recuerdos antiquísimos, que hacen creer que los menhires fueron monumentos votivos ó conmemorativos de un hecho histórico. Moisés, en la ley dos veces repetida en el Pentateuco, ordena construir altares de piedras que han de ser precisamente sin labrar. Antes de él, ya Jacob, en conmemoración de un hecho capital de su vida, levanta un monumento de piedras en el lugar mismo donde ocurrió. Pero en el libro de Josué el texto bíblico es más preciso: los israelitas recogen varias piedras y las disponen sin labrar, para que den testimonio de su paso por el Jordán. «*Así estas piedras servirán de recuerdo á los hijos de Israel por siempre jamás.*» Esto recuerda los alineamientos de piedras hincadas ó menhires que se encuentran en Bretaña, y los círculos de grandes bloques, con otras piedras en el centro, como el tan renombrado de Stonehenge en el Norte de Inglaterra (fig. 29). En la misma Palestina hay también alineaciones de menhires todavía en pie la mayor parte.

Otros monumentos de esta época, cuya utilidad se conoce más exactamente, son los *dólmenes*. Un *dolmen* es una sepultura formada por varias piedras descomunales, constituyendo una cámara cuadrada, *A-A*, con otras piedras planas que forman el techo (fig. 45). La puerta está precedida de una pequeña galería cubierta ó corredor, *B-B*. El conjunto está enterrado en un montículo artificial de tierra transportada. Á su alrededor otras piedras menores, *C-C*, formando círculo, servían para contener esta tierra superpuesta; pero la mayor parte de veces el monumento ha sido descarnado por las lluvias y deshecho después poco á poco, no subsistiendo más que dos ó tres



Fig. 45.—Planta esquemática de un dolmen completo.

piedras de la cámara, colocadas como una mesa gigantesca (fig. 46). He aquí por qué en un principio hubo de creerse que eran altares primitivos para sacrificios, hasta que después pudo notarse que la piedra que forma la mesa presenta, por lo común, su cara plana al interior, quedando hacia fuera la cara convexa; se observó además que algunos tenían á su alrededor las restantes piedras derrumbadas de la cámara, y que otras veces la cámara y el corredor existían casi completos (fig. 47). Por último, en Bretaña, que es donde abundan más los monumentos dolménicos, se han hallado muchas veces los túmulos intactos aún, con la tierra superpuesta y la sepultura también intacta, con los huesos y todo el ajuar del difunto.



Fig. 46. — Dolmen de la Siria.

Entre los objetos encontrados en la exploración de los dólmenes figura ya la cerámica ó tierra cocida, formando vasijas toscamente decoradas, que no fué conocida del hombre de la edad del reno, y hemos de considerar como un momento solemne en la historia de la humanidad aquel en que empezó á moldearse la arcilla para formar los groseros recipientes prehistóricos. En un principio los vasos se moldean con la mano, sin hacer uso del torno, y se decoran con líneas en zis-zás, señales hechas con la uña ó por la impresión de cuerdas de esparto.

Un cambio tan completo en las costumbres de la vida prehistórica, y además el nuevo rito funerario, con el metal y la cerámica, los animales domésticos y la industria de pulimentar la piedra, han hecho suponer que no pudo ser simplemente resultado de un brusco cambio de clima en Europa, sino que habría además una substitución de razas, que pudo muy bien ser la consecuencia de una invasión oriental de otra raza nueva, en una palabra, de la invasión de los celtas, de que hablaron ya los escritores romanos. He aquí por qué cuando se iniciaron los primeros estudios de los monumentos prehistóricos en Europa, hubo de partirse de la base de que eran obra del nuevo pueblo constructor más avanzado, aplicándoles ya nombres celtas ó bretones, porque los celtas parecen haber habitado más en Bretaña, y por ejemplo, *men-hir* ó piedra-larga, y *dol-men* ó mesa de piedra, son nombres bretones. Pero la solución era demasiado completa para que no estuviera sujeta á error. Ocurre á menudo explicarse con



Fig. 47.—Dolmen de Romanyá: restos del corredor. GERONA.

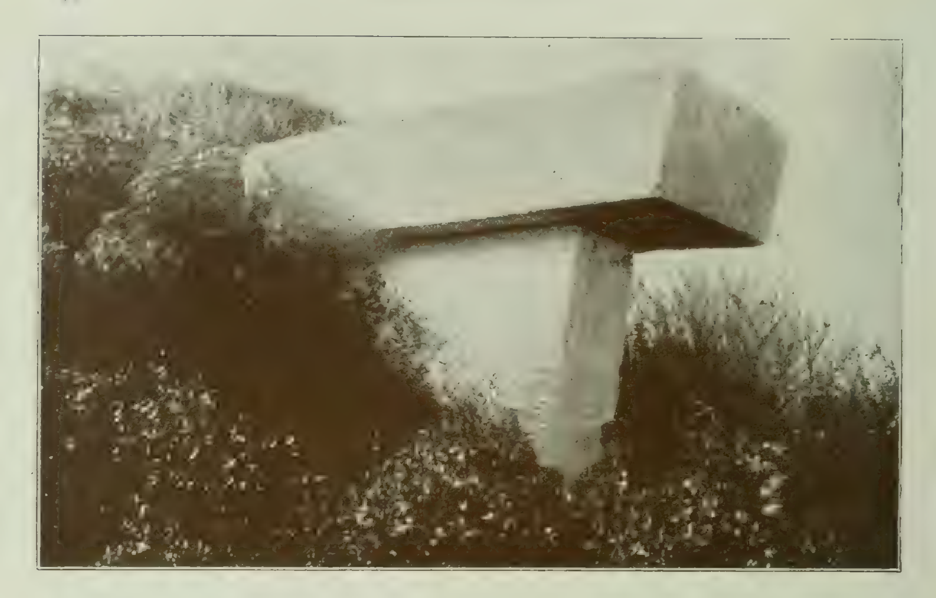


Fig. 48.— *Taula* en el predio de *Torrauba d'en Salort*, en las cercanías de Alayor y á unos seis kilómetros de Mahón.

una invasión de fuera lo que no sabemos cómo se produjo normalmente en el interior. Estos celtas prehistóricos son el primer caso de una supuesta intervención violenta del Oriente más civilizado sobre toda Europa. ¡El Oriente es una socorrida solución para todos los problemas obscuros de la historia occidental!

Hoy el problema del origen de los monumentos dolménicos dista mucho de tener la franca solución que se proponía con unos oportunos invasores extranjeros. No se ve en la época neolítica una cohabitación en Europa de dos razas bien marcadas, con una aristocracia dominadora y un pueblo esclavo, conservando todavía sus antiguos ritos y costumbres. En cambio, el área geográfica de extensión de los dólmenes se agranda cada día más: se han encontrado en Egipto y en la India, en la costa Norte de África, en Siria y en las costas del mar Negro. Hoy más bien preferimos creer que la civilización neolítica, extendida uniformemente por todo el mundo antiguo, siguió su natural proceso, evolucionando paulatinamente y preparando la aparición de los pueblos históricos.

Todos estos monumentos prehistóricos llevan el nombre de monumentos *mega-líticos* (ó de grandes piedras), porque á menudo los bloques que los constituyen son de dimensiones verdaderamente extraordinarias. Los dólmenes ó sepulturas se encuentran á veces reunidos en grupos, y hay regiones de un mismo país que los tienen tan abundantes que bien puede decirse forman verdaderas necrópolis.

En las islas Baleares los monumentos megalíticos tienen una importancia excepcional. En la isla de Menorca existe principalmente un buen número de recintos circulares formados por grandes piedras con otros dos bloques en el centro, uno encima del otro, á manera de gigantesca mesa ó altar de un culto desconocido (figs. 48 y 49). Estas mesas de Menorca son *las taulas*, que así



Fig. 49.— *Taula* en el predio *Talatí de Dalt*, á unos cuatro kilómetros de Mahón.

las llaman los habitantes de la isla; se encuentran dentro de un recinto y siempre en la proximidad de ciertos monumentos de la misma época prehistórica, llamados *talayots* y *navetas*.

Los *talayots*, ó atalayas, tienen aspecto de torres, ligeramente cónicas, con una puerta y una cámara pequeña en su interior. Las gruesas paredes de los *talayots* están construídas con grandes piedras sin desbastar, los bloques han sido colocados aprovechando la forma natural de las rocas, ligeramente retocada. El nombre actual de *talayots* deriva de suponer que habían servido en épocas remotas de atalayas ó vigías para señales (fig. 50).

El otro tipo de monumentos megalíticos de la isla de Menorca es el de las llamadas *navetas*, que son de planta alargada, con paredes inclinadas, como el casco de un buque vuelto del revés sobre la playa. La cámara interior de las *navetas* parece indicar también un servicio funerario: sería el panteón de algún guerrero, más bien que un santuario prehistórico (fig. 51).

La proximidad de todos estos monumentos megalíticos en una misma comarca hace suponer que servían para los diversos usos de habitación, de templo y de sepultura. Los *talayots*, con su cámara y su aspecto de fortaleza, serían los castillos de este pueblo primitivo baleárico; se encuentran á veces reunidas en un mismo lugar varias de estas torres, formando grupo, como un poblado. Las *navetas* serían las sepulturas monumentales, y los recintos de grandes piedras, con su *taula*, tendrían un uso probablemente litúrgico. Nunca se halla más de un



Fig. 50.— *Talayot* en el predio de *Curnia,* situado á unos cinco kilómetros de Mahón.

recinto así cerca de un grupo de *talayots:* las *navetas* también son más escasas. Los *talayots* son, pues, los que más abundan. En Menorca, que es una isla llana, llegan á imprimir movimiento al paisaje; no hay apenas ningún sitio de la isla desde donde no se vean varias de estas torres en el horizonte, aprovechando las pequeñas ondulaciones del terreno. En Mallorca los había también en gran número, pero la falta de piedra ha hecho que fueran destruídos muchas veces para fabricar cal ó para construir las paredes de algún predio.

Muy confuso es, sin embargo, todavía, el verdadero significado y la época en que fueron construídos estos monumentos megalíticos de las Baleares, pero puede ayudar algo á su comprensión el compararlos con sus similares ó parecidos de la isla de Cerdeña. Allí las torres colosales, á veces reunidas en grupos de tres ó más en un mismo lugar, son llamadas *nuragas,* y la forma de los bloques y la disposición de la cámara interior es muy parecida á la de los *talayots.* Basta comparar la fig. 50, que representa un monumento de Menorca, con la del nuraga sardo de la fig. 52, para ver la gran semejanza de su forma, como del labrado poligonal de las piedras, y lo mismo ocurre con la disposición de su cámara interior. Pues bien, de recientes excavaciones parece resultar que los nuragas son ya de la época del bronce y obra de un pueblo en un estado de civilización bastante avanzado. Según Mackenzie, que ha sido el último en explorarlos metódicamente, los nuragas fueron ciertamente habitaciones; hay verdaderas ciudades nurágicas formadas por la acumulación de varios de estos monumentos, y hasta otras obras públicas, como calzadas y caminos, del mismo



Fig. 51. — *Naveta* situada en el predio *d'es Tudons*, á unos cuarenta kilómetros de Mahón.

pueblo que vivía dentro de esas torres. Los sepulcros son otra clase de monumentos, más bajos, llamados en la isla *tumbas de los gigantes*, de manera que este empleo funerario queda excluído de los nuragas.

El profesor Taramelli, de Cagliari, ha descubierto en estos últimos años un templo perteneciente á la civilización nurágica de Cerdeña, con un pozo vecino que debía servir para proveer de agua lustral á los sacerdotes, y hasta en las excavaciones han aparecido varios pequeños ídolos de bronce con la figura de una diosa madre, especie de Deméter prehistórica, y un tipo de guerrero, con capa y una gran espada pendiente del cuello (figs. 53 á 56). Otras pequeñas figurillas de bronce, iguales, se conocían hace mucho tiempo en Cerdeña, pero hasta el presente no se ha podido afirmar que fueron contemporáneas de los grandes monumentos megalíticos llamados *nuragas*.

En Malta, en Pantelleria y en las otras islas del Mediterráneo los monumentos prehistóricos formados de grandes piedras abundan también, pero su relación respectiva y su parentesco con los dólmenes del continente es todavía un problema bastante obscuro.

Si los *nuragas* y *talayots* son las habitaciones monumentales, los gigantescos castillos de los habitantes de estas islas mediterráneas, en el Centro y el Norte de Europa los hombres de la última edad de la piedra viven en cabañas, que se han encontrado muchas veces destruídas al remover los terrenos de labor. El fondo de estas cabañas, con restos de las cenizas y del ajuar prehistórico:



Fig. 52.—Nuraga llamado de Santa Bárbara, en la isla de Cerdeña.

celts, cerámica, etc., se distingue á veces en ciertos terrenos por su diferente color, y con una ligera excavación se encuentran estos materiales. A veces estas chozas estaban construídas sobre el agua, sin duda para hacer más fácil su defensa, constituyendo el tipo de habitaciones llamadas *palafitas*, que tan frecuentes eran en los lagos de Suiza y en los terrenos pantanosos de Italia y del Norte de Europa. La fig. 57 dará una idea de estas palafitas, de la Europa prehistórica, por las que construyen todavía los guajiros de Venezuela.

Hasta bien entrada la época romana, el hombre europeo continuó pintándose y tatuando el cuerpo. César, al hablar de los bretones, dice que se teñían el cuerpo. Plinio recuerda que las mujeres de estos pueblos se teñían con un jugo vegetal para obscurecer su piel. En las poblaciones del Oriente de Europa la costumbre se prolongó hasta muy tarde. Son curiosas unas figurillas de tierra cocida encontradas en Rumanía, con dibujos geométricos paralelos, como las cicatrices de los salvajes actuales (fig. 58). Se han encontrado también objetos de cerámica que parecen ser timbres con rayas para marcar el color sobre la piel, análogos á los instrumentos llamados *pintaderas*, que todavía usan para el mismo fin los indios de México, Venezuela y Colombia.

En esta última época de la edad de piedra, la cerámica fué decorada con combinaciones lineales geométricas y líneas angulosas, paralelas, triángulos y círculos concéntricos. El desarrollo de la industria textil podría haber contribuído á fomentar el gusto por estas combinaciones de diversos modelos de dibujo



Fig. 53.— Divinidad sarda. Estatuílla en bronce representando un guerrero.



Fig. 54.—Curiosa estatuílla en bronce de la divinidad sarda femenina.



Fig. 55.— Templo nurágico en la isla de Cerdeña. Boca del pozo para el agua lustral.



FOT. TRAMPUS.

Fig. 56.—Escalera para descender al pozo del templo nurágico.

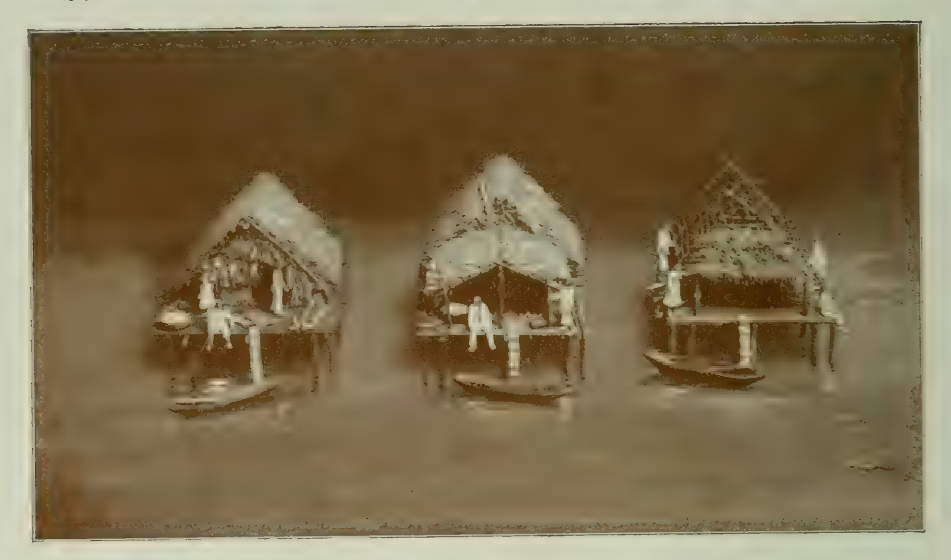


Fig. 57.—Palafitas ó habitaciones lacustres de los guajiros de Venezuela.

lineal. Tenemos muchos restos, medio carbonizados, de estos groseros tejidos de esparto con que se cubrían los habitantes prehistóricos de las palafitas de Suiza y otras poblaciones neolíticas del Norte de Europa y aun de España. Las fibras están entrelazadas según gran variedad de motivos, que revelan cierto gusto por las combinaciones elementales. Los mismos motivos que primero se presentan rectilíneos, con triángulos y cuadrados, se hacen después curvilíneos con círculos y espirales.

Por este camino, la civilización neolítica continuó avanzando en Europa durante toda la época del bronce y produciendo un arte geométrico, con una sucesión de estilos en la ornamentación y en los temas decorativos. Los útiles y armas de las tribus prehistóricas europeas aparecen en la época del bronce decorados con gran profusión de entrelazados y de líneas paralelas y de espirales, formando un último estilo que se ha llamado de *la Tene*, por haberse encontrado en un lugar de Suiza que así se nombra, cerca del lago de Neufchatel, los vestigios más importantes de esta cultura artística del centro de Europa, anterior á las influencias grecoromanas.

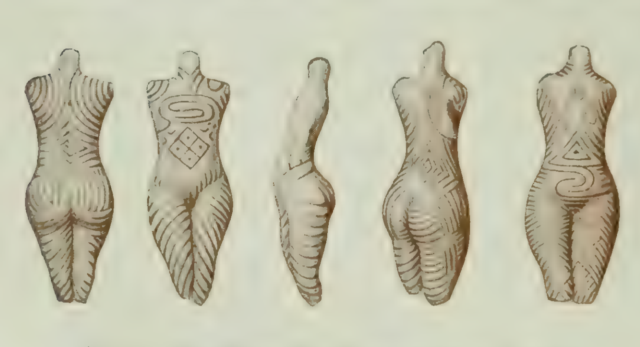


Fig. 58. — Estatuíllas prehistóricas con tatuajes. RUMANÍA.

Desde los más remotos tiempos de la vida prehistórica, las razas europeas van avanzando fatigosamente, primero en la industria de la labra de las piedras para los útiles, después deco-

rando su cerámica y sus armas de bronce para llegar á exquisitos resultados ornamentales, como son esas complicadas espirales y curvas que forman la base capital del arte de la Tene. Raras veces en los objetos de la Tene hallamos la figura humana, y sólo por excepción y aun estilizada (fig. 59); lo más común son círculos y espirales, repitiendo graciosamente un mismo motivo, sin degenerar nunca en monotonía. Este estilo europeo, ú occidental, parece haberse extendido por el Oriente. Existen muchos objetos que representan recuerdos de un culto occidental al sol, con carros místicos y símbolos de un pájaro, relacionados con este culto, que también se encuentran en la Grecia primitiva y parecen importados del Norte de Europa. La relación mutua entre las dos poblaciones primitivas de la Europa occidental y de la Grecia prehelénica, parece hoy innegable. En las más antiguas civilizaciones griegas encontramos el ámbar, que analizado químicamente, resulta proceder de las costas del mar Báltico. En cambio, en el Norte de Europa, el oro y otros metales llegaban allí seguramente desde el Sur. Esto ayuda á explicar ciertos motivos ornamentales geométricos que se encuentran en el arte griego primitivo y parecen importados del Occidente.



Fig. 59. — Torques ó anillo de bronce. *Museo Británico.*

Pero en la península helénica, los pueblos de raza griega, aunque de momento se sintieran influídos por el arte característico de los temas geométricos del Noroeste de Europa, abandonaron pronto estos estilos complicados, de combinaciones puramente lineales, para dar vida á un arte propio, representativo, copiando las formas de la naturaleza, imitando con libertad las que les impresionaban los sentidos y particularmente la figura humana. Ésta fué la dirección bien marcada del arte griego á partir ya del siglo VIII antes de Jesucristo.

Por el contrario, en el ángulo noroeste de Europa los celtas y bretones desarrollan los temas de sus estilos con riqueza cada vez mayor. Decoran sus fíbulas y armas con esmaltes, marcando entrelazados curvilíneos (fig. 60). Éste es el genuino arte europeo occidental, en contraste con las representaciones vivas figuradas del arte greco-romano. El estilo geométrico europeo, después de haber sido ahogado por el arte clásico, volverá á intervenir en la formación del arte medioeval románico por mediación de los irlandeses, que nunca abandonaron sus gustos propios, como últimos supervivientes que eran de las llamadas razas celtas, porque Irlanda fué, por su posición insular, la única región de Europa á donde no llegaron las influencias greco-romanas. Los monjes irlandeses influyeron grandemente en la cultura carlovingia y



Fig. 60. — Bronces esmaltados celtas. *Museo Británico.*

dejaron sentir de nuevo en la Europa Central su gusto por el arte geométrico. Así, el antiguo arte neolítico europeo contribuyó no poco á la formación de los temas ornamentales de los estilos de la Edad media.

Resumen. — En el último período glacial, las poblaciones prehistóricas europeas tienen especiales aptitudes para el arte. La escultura parece anterior á la pintura, son notables los objetos labrados en asta de reno, el animal característico de esta época. Las pinturas de las cavernas reproducen en vivas representaciones los animales que cazaban estas tribus prehistóricas.

Al retirarse las nieves, aparecen la fauna y flora actuales y vuelve el hombre prehistórico á labrarse útiles de piedra. Conoce el bronce y la cerámica, se levantan en Europa los monumentos megalíticos ó de piedras grandes, sin labrar: dólmenes y menhires, y en las islas del Mediterráneo los *talayots* y nuragas. El arte ornamental decorativo es geométrico con espirales y entrelazados curvilíneos, llamado de la Tene por este lugar de Suiza donde se encontró una estación muy importante con objetos de este período.

Bibliografía. — Sobre el arte en la época del reno. E. Piette: *L' art à l' age du renne,* 1909, para las esculturas, y para la pintura, la obra de Cartailhac y Breuil: *La caverne d' Altamira,* 1909, son las obras fundamentales. Muchos artículos de Breuil: *L' art quaternaire et les travaux de Piette. Les peintures rupestres de Cogul, L' abri du Cap Blanch,* etc., han sido publicados en la revista *L' Anthropologie,* de París. — Sobre los monumentos de las Baleares. Cartailhac: *Les monuments megalitiques des illes Baleares.* — Sobre los nuragas sardos, varios artículos de Taramelli en *Scavi della antichità,* de la Academia *dei Lincei,* y artículos de Mackenzie en *Ausonia,* de Roma, 1909. — Sobre Stonehenge, artículos en la revista de la Sociedad de Ingenieros de Londres, 1902. Dos excelentes manuales de Arqueología prehistórica son la obra de Sophus Muller: *Urgeschichte Europas,* 1905 (existe una traducción francesa), y el *Manuel d' archeologie prehistorique,* París, 1905, de Dechellete. — Son útiles, casi tratados especiales: *Guide of the British Museum Stone age,* 1902, y el *Catalogue des antiquités nationales du Musée de Saint-Germain,* París.

Revistas. — *L' Anthropologie,* París. *Bulletino paletnologia italiana,* Parma. *Man,* Londres. *Portugalia,* Oporto. *Prähistorische Blätter,* Munich. *Zeitschrift fur ethnologie,* Berlín.



Fig. 61. — Bisonte con signos mágicos, pintado en la caverna de Marsoulas.

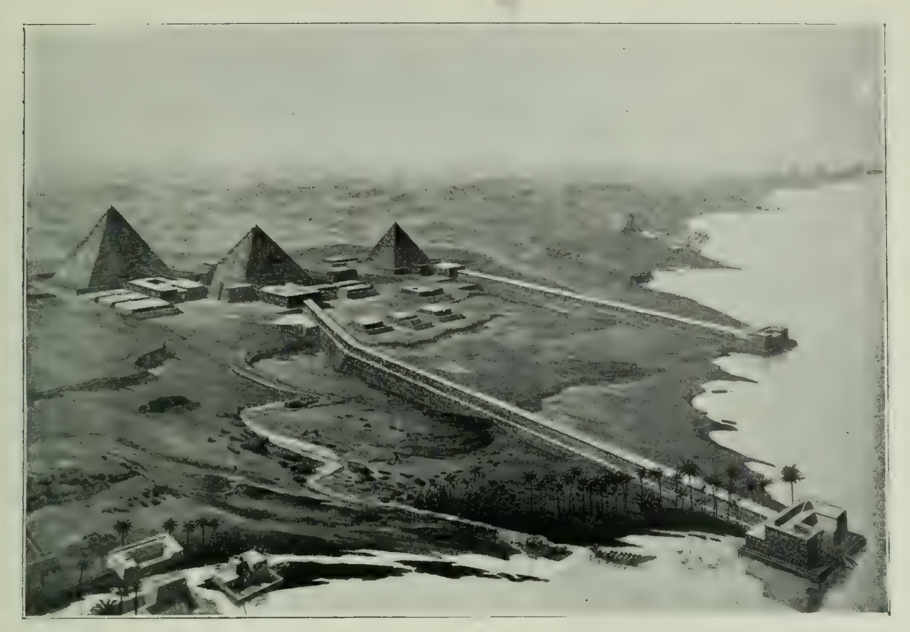


Fig. 62.— Pirámides de Abusir, del faraón Ne-user-Re, exploradas por la Sociedad Alemana del Oriente. *(Reconstrucción de Borchardt.)*

CAPÍTULO III

EL EGIPTO PREFARAÓNICO. — EL ARTE DE LAS PRIMERAS DINASTÍAS

DESDE la más remota antigüedad, ha sido considerado el Egipto como el abuelo venerable de todos los pueblos. Cuando Platón visitó los santuarios del valle del Nilo, los sacerdotes de Tebas le recibieron orgullosos de su pasado, declarando despectivamente que, para ellos, los griegos serían siempre unos niños. Herodoto, el historiador viajero, ávido como un hombre moderno de sensaciones arqueológicas, regresa de su viaje por Egipto sugestionado con la misma idea de su antigüedad y creyendo ver en los dioses egipcios el origen del Panteón helénico. Para Diodoro, «los primeros hombres nacieron en Egipto, por causa de la adecuada temperatura del país y las propiedades físicas del Nilo, cuyas aguas fecundas pudieron nutrir á los primeros seres que recibieron la vida». Más tarde, en la época imperial romana, se visitó el valle del Nilo por moda y con la misma afición que se empieza á despertar

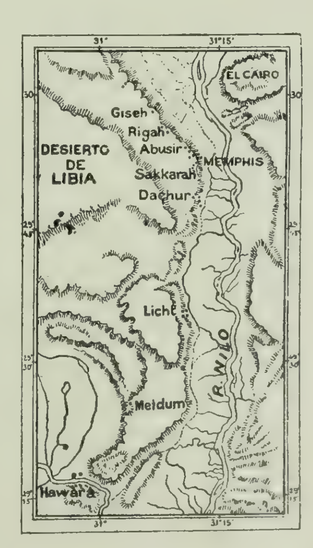


Fig. 63. — Situación de las pirámides en el Bajo Egipto.

hoy entre el turismo internacional. El rico senador, la cortesana, el hombre de ciencia y la muchacha joven, intelectual emancipada, como la norte-americana de nuestros días, quisieron conocer aquel país famoso, que era la cuna de la humanidad. El viaje se hacía cómodamente por mar hasta la boca del Nilo, después se remontaba el río hasta el Alto Egipto; los templos de Philé, en las primeras cataratas, están llenos de nombres y grafitos de los turistas de la época romana. Los escritores, como Plinio, hablan de las pirámides como de un monumento familiar, y sólo más tarde Filón se tomó el trabajo de describirlas para un público que empezaba á olvidarse de sus particularidades.

En la Edad media, el Egipto antiguo se reduce para Europa á las pirámides. Los peregrinos, en sus itinerarios de Palestina, las describen sumariamente en su escala obligatoria del Cairo, para recoger los permisos necesarios para visitar los Santos lugares. Los árabes, por codicia y curiosidad, violan los enormes monumentos que se levantan cerca de la capital. Tienen también conciencia de su antigüedad. «Todas las cosas temen al tiempo, — dice Abd-ul-Latif, — pero el tiempo tiene miedo á las pirámides».

Durante el Renacimiento, el Egipto permanece desconocido, como la misma Grecia; sólo se conocen los obeliscos y las esculturas que los romanos habían trasladado á Italia, arrancándolos de los monumentos antiguos. Delante de las estatuas de pórfido y los obeliscos de Roma, los eruditos del Renacimiento admiraban su labra maravillosa, el pulimento de las piedras duras, la técnica y su antigüedad, pero no gozaban del secreto encanto del arte egipcio. Ellos fueron los que empezaron á dar vida á la fatal leyenda, creída aún demasiado, de que el Egipto era, no sólo el pueblo más antiguo, sino también un pueblo inmóvil, cerrado al progreso, sin la movilidad incesante de las escuelas vivas. El último de todos, Wínckelmann, recuerda sólo la frase de Estrabón, «que las Gracias eran divinidades desconocidas en Egipto.»

El Egipto puede decirse, pues, que fué *descubierto* por la expedición francesa dirigida por Bonaparte, á principios del siglo pasado. A imitación de Alejandro, que se hizo acompañar en la conquista de la India por los más ilustres naturalistas, geógrafos é historiadores griegos de su tiempo; asimismo, el Primer cónsul se hizo acompañar de los hombres de ciencia más eminentes de Francia, á cuyas investigaciones debemos el primer paso para el moderno conocimiento del Egipto. Cuando, pocos años más tarde, la *Commission* publicó los primeros tomos colosales de la famosa obra: *Description de l'Egypte*, Bonaparte, á quien iba dedicada, era ya entonces Napoleón *le Grand*, y constituyen uno de los monumentos más perdurables de la gloria del gran emperador, los volúmenes, llenos de planos y grabados, de sus colaboradores científicos en la campaña de Egipto.

De la expedición de Bonaparte derivan los derechos y la tradición de la escuela francesa de egiptología. A los dos Champollion sucedió el ilustre Mariette, el que exploró las necrópolis de Menfis, Sakkarah, el Serapeum y la mayor parte de los templos tebanos; á Mariette ha sucedido actualmente Maspero, director de la escuela francesa del Cairo é iniciador del nuevo museo de la capital. Tan extraordinarios debían ser los servicios de Francia en el estudio del Egipto, que á pesar de *l'entente cordiale*, por la que la república cedió á Inglaterra todos sus



FOT. DE...

Fig. 64. — Trabajos de excavación cerca de las pirámides de Sakkarah, dirigidos por la comisión de la Universidad de San Francisco de California.

derechos al valle del Nilo, lo mismo Inglaterra que el gobierno del Kedive reconocieron que á Francia correspondía la inspección oficial de las antigüedades y que á la escuela francesa del Cairo tocaba el primer lugar en el trabajo de excavación de los monumentos antiguos.

No obstante, un Comité de iniciativa privada, el *Egypt Exploration Fund*, creado en Londres para activar ciertas excavaciones, colabora de acuerdo con los franceses donde la labor de éstos es insuficiente, y los institutos arqueológicos alemanes é italianos, y las universidades americanas, tienen también comisiones casi permanentes de excavación.

Durante el invierno de 1908-1909, por ejemplo, las excavaciones en Egipto fueron, además de las efectuadas por las comisiones francesas que exploran la frontera en la isla de Elefantina; las de los alemanes, que están cerca de ellas; la de M. Schiaparelli en Deir-el-Medinet, por cuenta de lord Carnarvon; las de M. G. Davies, cerca de Gournah, por cuenta del Museo Metropolitano de Nueva York, y las de la Universidad de California en Sakkarah (fig. 64). A pocos metros de la esfinge de Gizeh, el conde de Gallarza, guiado por un manuscrito árabe, hizo practicar un gran pozo en la arena, buscando un tesoro; desalentado abandonó la excavación, que fué continuada por el Servicio de antigüedades, descubriendo la tumba de una princesa de la familia de Keops. M. Lefebre excavó las ruinas de la antigua Theadelphia, encontrando multitud de papiros é inscripciones en lengua griega. Los Sres. Naville, Ayrton y Legge, por cuenta del

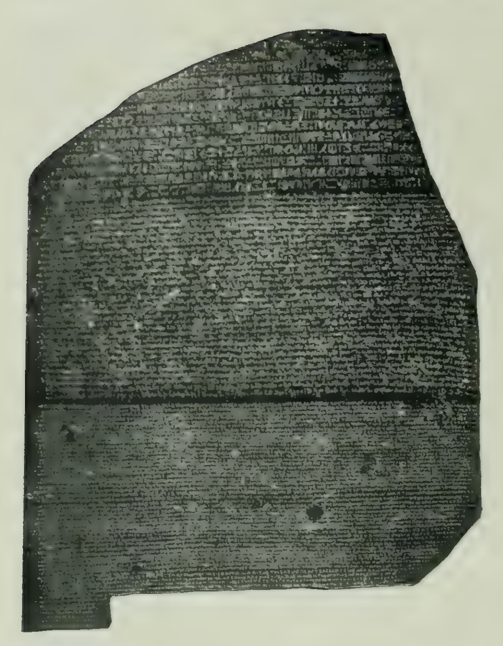


Fig. 65.—La famosa piedra hallada en Roseta, con una inscripción trilingüe.

Egypt Exploration Fund, buscando monumentos de la época faraónica exploraron una necrópolis prehistórica situada al Oeste de Abydos. Tales son los trabajos llevados á cabo sólo en 1909, y ellos nos darán una idea de la múltiple variedad de iniciativas que colaboran á la exploración del Egipto.

Además, ya es sabido que el descubrimiento en Roseta de una piedra con una inscripción trilingüe, en griego, en escritura demótica y en jeroglíficos (fig. 65), permitió interpretar éstos últimos, y con su ayuda, la historia y el conocimiento del Egipto han avanzado enormemente. La cronología de las dinastías se ha aclarado casi por completo, la lectura de las inscripciones y papiros no presenta ninguna dificultad y cada día se publican nuevos textos; las imprentas académicas disponen hoy de los tipos movibles jeroglíficos como una cosa corriente; se traducen los libros sagrados, y las obras literarias de las más lejanas dinastías. El viejo mundo egipcio, con sus dioses y barcas funerarias, su moral extraña, de palabras obscuras aun para nosotros, está renaciendo; su espíritu se incorporará de nuevo á la humanidad y viviremos más ricos con sus ideas, como hoy circulan ya por nuestra sangre asimiladas las ideas griegas y orientales.

Una de las cosas más emocionantes y afortunadas de la arqueología moderna, ha sido el descubrimiento de los orígenes del arte de este antiquísimo pueblo, que aparece desarrollado y maduro cuando Grecia y las demás naciones mediterráneas no habían salido aún de las tinieblas de la vida prehistórica.

Hasta hace poco, los monumentos más antiguos que se conocían del Egipto eran las pirámides, contemporáneas de la tercera dinastía y viejas, pues, como de tres mil años, antes de Jesucristo. Por aquella época el Egipto había llegado á producir un tipo monumental perfecto, tenía ideas propias, poseía cierto estilo arquitectónico y un arte nacional. Lo más singular era que no se conocían aún los tanteos preliminares de las pirámides; para llegar á resolver estos monumentos de formas tan simples, pero precisas, no se veían las vacilaciones de ensayos anteriores. La escuela artística del Egipto había nacido, pues, como Minerva, sin los dolores del parto, armada de casco y lanza de la cabeza de Júpiter.

Tan convencidos estaban los arqueólogos de que en Egipto no había nada anterior á las pirámides, que se negó rotundamente una posible edad de piedra en el valle del Nilo. ¿A qué edad remontaría, pues, un Egipto pre-

faraónico? Aquel pueblo excepcional, ¿había pasado también por las miserias de una edad de piedra, y el antiquísimo imperio tendría, pues, un antecesor prehistórico?

Y no obstante, desde el año 1869, en que Arcelin presentó en un congreso de arqueología los primeros sílices recogidos en el valle del Nilo, el problema de los orígenes del arte en Egipto no ha cesado de apasionar. Mariette, creyendo que esto disminuiría el carácter maravilloso de su antiguo imperio, se negaba á la evidencia, combatiendo á Arcelin en estos precisos términos: «Los antiguos egipcios estaban de acuerdo en asegurar que su arte no había tenido infancia. Los monumentos y objetos artísticos más antiguos, son los que llevan el carácter de una civilización más avanzada. Cuando los egipcios vinieron á establecerse en el valle del Nilo, habían llegado al apogeo de su civilización. Los instrumentos de piedra no pueden serles, pues, atribuídos; pertenecieron á lo más á la época faraónica, ya que, según Herodoto, los sacerdotes egipcios usaban útiles de sílex para preparar las momias y como instrumentos de cirugía...» Á lo que replicaban los prehistoristas, naturalmente, que el uso de los sílices tallados para el rito funerario de preparar las momias ó para un servicio religioso como era entonces la cirugía, demostraba que había existido un tiempo en que la piedra era el material único, porque precisamente es en las prácticas sagradas donde se perpetúan los recuerdos tradicionales de la antigüedad. El sílex, empleado en los usos religiosos, era el superviviente del pasado prehistórico, que se conservaba en medio de los mayores cambios, progresos y transformaciones industriales (fig. 66).



Fig. 66. — Cuchillos de sílex del Egipto prefaraónico. Uno de ellos con mango de plancha de oro.

Hoy se siguen con el mayor empeño los descubrimientos de este Egipto prehistórico; él habrá de darnos la cronología de las edades humanas más remotas. Mientras en el resto del mundo antiguo sólo podemos fijar las edades neolíticas por el estudio geológico de los terrenos, el Egipto está destinado á ser el punto de unión entre la prehistoria y los tiempos históricos; él nos indica también que antes de las pirámides, 4.000 años, pues, antes de Jesucristo, el hombre mediterráneo estaba suficientemente preparado para emprender la conquista de una civilización superior.

Antes de la llegada de unos conquistadores extranjeros, probablemente orientales, los antiguos habitantes del valle del Nilo vivían desnudos, tatuados y pintados, como la generalidad de las tribus neolíticas europeas (fig. 67). Este

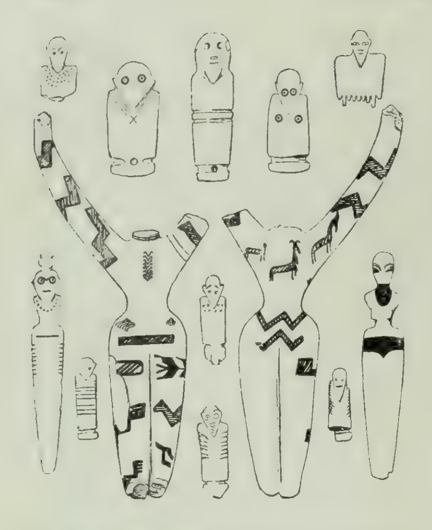


Fig. 67. — Figurillas de cerámica prehistórica del Egipto con tatuajes.

tocado se conservó mucho tiempo en las clases bajas, así como la costumbre de acentuarse las líneas de las cejas y los párpados con el *kohol* perfumado, que podemos ver en los frescos de los templos faraónicos. Capart publica también grabados y pinturas prehistóricas que halló en las rocas y cuevas del Alto Egipto, que son otro arte de este pueblo primitivo, y los dólmenes han aparecido en la Nubia, exactamente iguales á los europeos. La cerámica ordinaria es basta y casi siempre sin decoración; á veces lleva dos colores: el del fondo es rojo brillante, pulimentado con la piedra, y muestra pájaros pintados, barcas y gacelas, entre líneas onduladas (fig. 68). Estas pinturas de los vasos nos revelan muchos detalles de la vida de los primitivos habitantes de Egipto, de la fauna y de la flora que poblaban las islas y los pantanos del gran río, cuyo cauce no estaba formado todavía.

Los primitivos egipcios habitaban chozas de arcilla apisonada, sin otra abertura que la de la puerta. Los ricos únicamente las tenían tan capaces, que fuera necesario sostener el techo con uno ó dos pilares. El ajuar doméstico no era otro que la pobre vajilla hecha á mano, los cuchillos y rascadores de sílex y las piedras planas para moler el grano, dos ó tres cofres y los colchones de paja tejida. Mucho tiempo antes de los comienzos del Egipto histórico, los invasores extranjeros enseñan á los egipcios el uso de los metales, y los útiles antiguos poco á poco quedaron reservados á la nobleza y al clero, como emblemas de autoridad ó instrumentos litúrgicos.



Fig. 68. — Cerámica prefaraónica.

Á estos conquistadores extranjeros hay que concederles el honor de haber establecido la constitución civil y engendrado la civilización del Egipto. Separadas primeramente las tribus en pequeños clanes independientes, quedó el recuerdo de este régimen feudal hasta los tiempos faraónicos, con los famosos *nomos* ó

provincias á lo largo del Nilo. Poco á poco, los pequeños Estados se fueron absorbiendo en dos grandes principados: del Alto y Bajo Nilo; un primer faraón, llamado Menes, reunió ambos gobiernos, fundando á Menfis, la primera capital, é inaugurando la primera dinastía. Menes parece el tipo acabado del monarca faraónico, legislador y soldado, y gran constructor además, edificando el legendario templo nacional de Phtah, del que ningún resto se ha podido reconocer todavía. Tanto Menes como sus descendientes directos, ocupaban hasta hace poco en la historia un lugar mitológico; las fábulas y leyendas de estas primeras dinastías se habían creído pura invención de los genealogistas faraónicos. Y no obstante, excavaciones muy recientes nos han dado á conocer monumentos no sospechados de este período, y hoy tenemos datos considerables de este Egipto primitivo, en todo el período que media desde la disgregación de las tribus prehistóricas y la ocupación de los invasores orientales hasta las poderosas dinastías que levantaron las pirámides. Morgan, excavando cerca de Negadah, encontró la tumba preciosa de Menes, el fundador, y el mismo Morgan y otros exploradores han descubierto otras sepulturas de monarcas y altos dignatarios de las primeras dinastías anteriores á las pirámides.

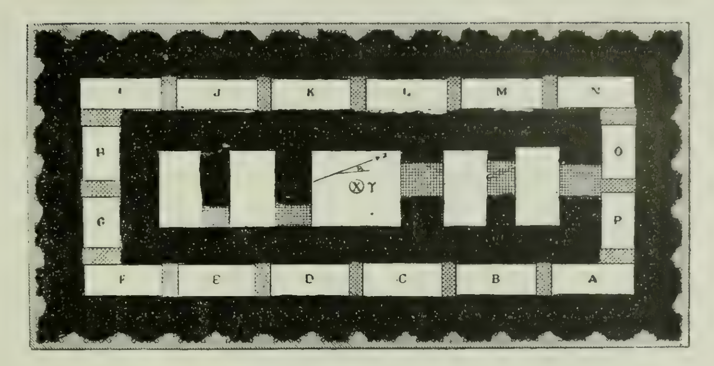


Fig. 69.—Planta de la tumba de Menes, el primer faraón.

El dualismo de las poblaciones del Egipto predinástico se reconoce en seguida por las sepulturas: mientras los primitivos naturales del valle del Nilo entierran en el suelo, en pozos circulares, los conquistadores orientales lo hacen en hipogeos de ladrillo, revelación de un rito funerario completamente distinto. La tumba del faraón Menes, por ejemplo, encontrada por Morgan en Negadah (fig. 69), tenía en su interior una primera construcción provisional que había sido quemada, junto con el cadáver y su ajuar mortuorio, sus vasos y alimentos. Después de haber hecho con la primera tumba una gran pira funeraria, la ruina y las cenizas habían sido encerradas por una segunda pared exterior decorada con estrías verticales (fig. 70), semejantes á las que usaban para decorar sus edificios los primitivos monarcas cal-

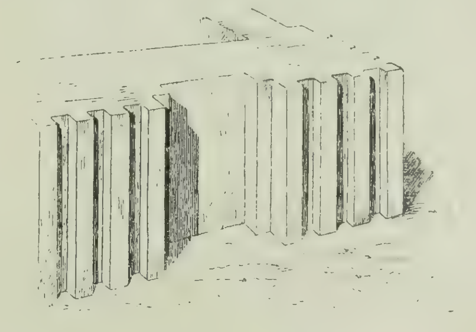

Fig. 70.— Estrías decorativas en el exterior de la tumba del primer faraón Menes, en Negadah.



Fig. 71.—Pizarra con relieves de la época prefaraónica del Egipto.

deos. Las estrías exteriores del monumento real de Negadah son inconfundibles, y ellas solas bastarían para fijar la procedencia de los conquistadores del Egipto, que debían ser después la raza preponderante en el imperio faraónico. Pero, además, la tumba de Menes tiene en su núcleo interior, y entre éste y las paredes exteriores, una serie de cámaras, A, B, C..., donde depositaban los objetos propios del difunto, sus vasos con jeroglíficos primitivos, que se asemejan á los caldeos, y sobre todo algunas pizarras con relieves, de arte también muy semejante al de las poblaciones caldeas del delta del Éufrates. Estas características pizarras esculpidas del Egipto prefaraónico han aparecido en todo el valle del Nilo, y hoy se tiende á interpretar sus escenas en sentido histórico; la que publicamos (fig. 71) sería acaso la representación de un rey, el León (el rey de la tribu del León), con sus guerreros los cuervos, que combaten contra los aborígenes desnudos africanos.

En otra pizarra más completa (fig. 72) vemos, en cambio, las filas de los guerreros triunfantes, mientras que el león, que está representado dos veces, en una parte se defiende, aunque mal herido por varias flechas, y en la otra se retira ya fuera de combate, atravesado por seis dardos. Aquí sucumben también vencidos los compañeros del León, los cuervos, las ibis y sus confederados, las zorras, los gamos y la liebre.

A veces, en estas pizarras, vemos las figuras de animales encerradas cada una dentro de murallas con almenas, lo que no deja duda de que son, pues, los animales representativos de cada una de las tribus en que se dividía el Egipto. El león parece ser el jefe de una de estas coaliciones feudales y el que en definitiva centraliza el poder en una sola capital. Estos animales simbólicos, que en los días prehistóricos fueron el blasón ó el espíritu protector de las tribus, en la época faraónica continúan siendo adorados por cada ciudad, que tenía entre sus dioses un animal predilecto.

En cambio, de los antiguos pobladores indígenas ó naturales del valle del Nilo, quedan subsistiendo muchas costumbres en los nuevos tiempos del imperio faraónico. Mirando la pizarra de la fig. 72, vemos sus pelucas esféricas, su barba postiza como llevaban los monarcas de las primeras dinastías y su corto vestido tradicional del Egipto. Las armas de los guerreros de esta pizarra son también muy curiosas: llevan arco y flechas, y la maza pendiente de la cintura; además, el hacha doble de dos aletas, con largo mango, y el lazo, que se arroja diestramente para enredarlo en los cuernos de un ciervo.

De esta mezcla, pues, de las dos razas, se constituye el Egipto de las primeras dinastías. Hay aún un cierto período de vacilación entre la doble naturaleza del pueblo y la casta dominadora, pero en la tercera dinastía las ideas de muerte y la liturgia funeraria vienen á ser, con poca diferencia, las que perdurarán ya en Egipto hasta la época romana. Ya no se quema el cadáver para que vaya directamente al mundo superior, sino que hay que salvarlo á toda costa de su total destrucción, y para ello se esconderá la momia por todos los medios posibles y además se reproducirá la imagen del difunto en pinturas y esculturas, para que subsista en efigie, por si llegaran á desaparecer sus restos materiales.



Fig. 72.— Pizarra con relieves de la época prefaraónica del valle del Nilo.

Mientras la capital se halla en Menfis, los monumentos funerarios egipcios son de dos tipos: las tumbas comunes, para los altos funcionarios, que se ha convenido en llamar *mastabas*, y las tumbas reales, cuyo elemento principal es la pirámide.

Las excavaciones de Mariette en la plataforma de arenas que se extiende á la orilla derecha del Nilo, cerca de Menfis, pusieron al descubierto una de las necrópolis más importantes de la capital del Bajo Egipto. El aspecto general de esta ciudad de los muertos ya había llamado la atención de la comisión francesa de la campaña napoleónica. «Hasta el pie de las grandes pirámides se distinguen enterradas en la arena una gran cantidad de construcciones rectangulares y casi oblongas, completamente orientadas.» Son las *mastabas*, llamadas así del nombre egipcio *mastaba*, que quiere decir sofá, porque tienen, en efecto, la forma de un diván (fig. 73). La exploración de las mastabas de la necrópolis de Menfis ha suministrado los principales documentos para el estudio del Egipto de las primeras dinastías. Por sí mismas son ya una cons-

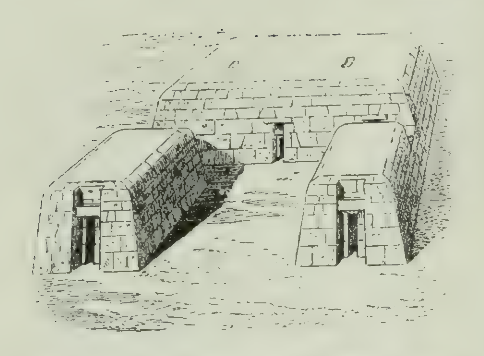


Fig. 73. — Grupo de mastabas. *(Perrot y Chipiez)*

trucción importante, con una regularidad y una complejidad de servicios superior á las tumbas de ladrillo por cremación, como la de Menes en Negadah. La mastaba continúa siendo una sepultura del tipo de cámara, pero además de esta primera cámara, accesible por una puerta única y donde se suponía que tenía que habitar el *doble* ó espectro, reproducido en la pared en pinturas ó en esculturas en relieve, la mastaba tiene una segunda cámara subterránea, de acceso disimulado en las paredes y á la que se desciende por un pozo, en el que se ha depositado la momia. A veces se entraba, en esta cámara inferior del sarcófago, por un pozo que tenía una abertura en lo alto de la azotea, estaba por lo regular excavada en la roca y había que descender, por consiguiente, hasta el fondo por un conducto estrecho, lleno de obstáculos. (Lám. III.)

Así se procuraba impedir la violación del cadáver, aunque una primera inmortalidad se conseguía ya con el sinnúmero de estatuas y figuras que perpetuaban la imagen del *doble*. Ellas procuran hoy, en las salas del Museo del Cairo, con nuevo sentido, la inmortalidad artística á los personajes á quienes hubieron de asegurar su segunda existencia una vez difuntos; por ellas viven todavía, en cierto modo, los altos funcionarios, sacerdotes y generales contemporáneos de los faraones que construyeron las pirámides. Todo el pueblo de la capital dormía en la necrópolis de Menfis: la gente pobre enterrada en las arenas, con sus momias superpuestas á millares, los grandes ciudadanos en las mastabas y los faraones en sus tumbas colosales de las pirámides.

Las pirámides son, pues, las tumbas reales, y también han sido despojadas del cadáver que contenían. En la necrópolis de Menfis hay varias de estas sepulturas, pero sólo tres de ellas son famosas: las de los faraones, que los griegos llamaron con sus nombres helenizados: Cheops, Chefrén y Micerino. Las dos mayores fueron ya violadas en la antigüedad y más tarde abiertas de nuevo por los árabes; en la de Micerino, que estaba intacta, se encontró el sarcófago real de pórfido conteniendo la momia dentro de otra caja de madera. Nadie duda, pues, ya, sobre el carácter funerario de estos monumentos, ni nadie pierde el tiempo en discutir si eran observatorios astronómicos ó servían para contener el desbordamiento del Nilo.

Las pirámides se encuentran sólo en el área geográfica del Bajo Egipto, en los alrededores de la antigua capital; cuando la corte se trasladó á Tebas se construyeron aún algunas pirámides, pero pronto se adoptó el sistema de excavar las sepulturas en la roca. Las pirámides son, pues, sólo la tumba real típica del antiguo imperio y no siempre tienen la forma simple, popularizada por las tres grandes pirámides de la necrópolis de Menfis: hay pirámides escalonadas, en línea truncada, á doble pendiente (fig. 74), pirámides de ladrillo, de piedra, etc. Herodoto dice haber visto pirámides rematadas con la estatua sentada del faraón, y así

supone que terminaría primeramente la pirámide de Cheops, que ya había sido devastada cuando él visitó el Egipto. Pero es de creer que Herodoto confundiera estas ideas; las pirámides no tienen señales de haber sostenido figuras de ninguna especie y serían poco adecuadas sus formas para ello. Algunas, como la de Micerino, presentan todavía un hermoso revestimiento de grandes bloques de piedra dura (fig. 75). Más probable es que las hiladas de este revestimiento formaran fajas de distintos colores, como supone Plinio, con la última piedra terminal dorada, como lo era el piramidón, que remata los obeliscos en los monumentos de posteriores épocas. Los corredores que conducen á la cámara sepulcral son, en las pirámides, de una acabada perfección y á veces en forma de bóveda. Para descargar el techo del enorme peso que gravita encima, se han superpuesto varias piedras horizontales, dispuestas hábilmente. Estos primeros edificios nacionales del Egipto, por sus formas gigantescas y sus detalles constructivos sorprenden á los hombres más acostumbrados á las maravillas modernas. En los umbrales de la historia vemos á los egipcios luchando gloriosamente para conseguir la inmortalidad de sus monarcas, entre los dos desiertos que limitan el valle del Nilo.

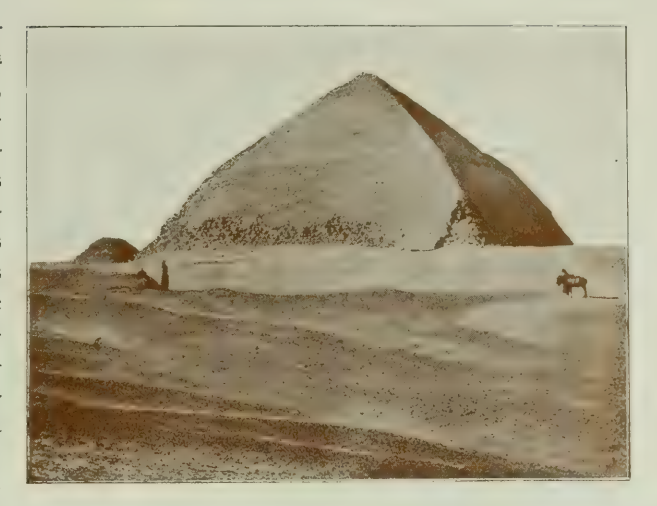


Fig. 74. — Pirámide de doble pendiente.



Fig. 75. — Pirámide del faraón Menkeres ó Micerino, con restos de su revestimiento.

Como se ve ya en un principio, las mastabas y las pirámides



Fig. 76. — Restos del llamado templo de la Esfinge, en la necrópolis de Menfis.

son dos tipos del sepulcro de las primeras dinastías y tienen ambos monumentos la misma cámara subterránea, escondida al extremo de corredores disimulados en el interior del macizo. Hoy se tiende á derivar los dos tipos de tumba, la mastaba y la pirámide, de un mismo plan de distribución de servicios. La pirámide sería una mastaba colosal, con las paredes más inclinadas y acabando en vértice. La cámara funeraria está también en las pirámides enclavada en la roca viva, debajo del monumento, y su acceso se halla tan disimulado como ha sido posible. Lo que parecía constituir una diferencia esencial, era que la mastaba tenía una habitación superior, la morada del *doble*, el alma donde vivía y donde el difunto estaba pintado y reproducido en escultura. El desarrollo de esta misma idea se ha encontrado también en las pirámides.

Ya Mariette exploró un edificio arcaico de la necrópolis de Menfis, al que dió el nombre que lleva todavía hoy de *templo de la Esfinge*, que fué en seguida considerado como un templo de la época de las pirámides y, por consiguiente, de las primeras dinastías, pero independiente de los sepulcros faraónicos (figura 76). Se encuentra emplazado á un lado de la gran esfinge, de la que tomó el nombre, y construído con grandes losas de granito labradas regularmente, pero sin ninguna moldura ni decoración, presentando lisas las superficies de sus enormes monolitos. El techo estaba sostenido por pilares, que dividen su planta en varias naves; en un extremo, en el fondo de un pozo, Mariette encontró varias estatuas mutiladas del constructor de la gran pirámide, el famoso Cheops,



Puerta de una mastaba. (*Museo Británico*)



Fig. 77.—Templo real de una de las pirámides de Abusir. *(Restauración por Borchardt)*

cuya memoria execraban los egipcios del tiempo de Herodoto. Mariette no advirtió que aquel templo estaba relacionado con la pirámide de Cheops y que sus estatuas destruídas daban cierta verosimilitud á la leyenda que atribuía la construcción de la gran pirámide á un período de opresión y tiranía, acabado entre graves revueltas populares. Hoy, para los egiptólogos, el llamado *templo de la Esfinge* no es más que una dependencia del sepulcro del faraón enterrado en la gran pirámide, es la morada exterior accesible, á semejanza de la cámara superior de las mastabas. Todas las pirámides tienen este segundo elemento esencial del edificio: además del *túmulus* con su cripta, que es la pirámide, hay un segundo sepulcro, habitación del *doble*, que se encuentra al pie

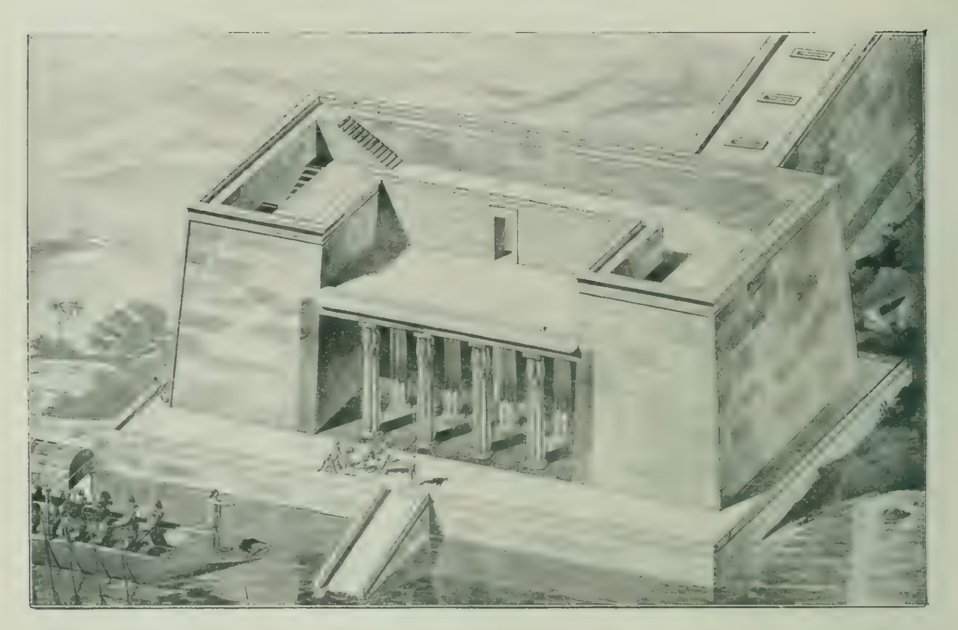


Fig. 78.— Templo para el culto público, de un faraón de las pirámides de Abusir.
(Restauración por Borchardt)

mismo de todas ellas y donde están sus estatuas. Un tercer elemento ha sido reconocido en el conjunto monumental de las pirámides, como ya era de esperar dado el carácter religioso de los faraones, y éste es el templo para el culto popular del soberano, divinizado después de su muerte.

La teoría de las pirámides propone hoy para el sistema monumental del sepulcro de un faraón de las primeras dinastías, estos tres edificios indispensables: 1.º, el túmulo para el sarcófago, ó pirámide propiamente dicha, con su cámara funeraria, recuerdo de los dólmenes prehistóricos; 2.º, el sepulcro exterior, habitación para el *doble*, donde se le encuentra reproducido en escultura, como sucedía también en las mastabas; y 3.º, templo para el culto del monarca divinizado, que acostumbra á estar un poco más lejos y unido á la pirámide por una avenida monumental, lo que los griegos llamaban *dromos*. Un conjunto completo de estas sepulturas reales, con los tres elementos, han explorado recientemente los arqueólogos alemanes cerca de Abusir. La fig. 62 da el aspecto general que debían presentar los edificios reunidos; se ven las pirámides con sus templos al pie, para el doble, y su segundo templo ya cerca del río, para el culto público (figs. 77 y 78).

En cuanto á los monumentos religiosos del antiguo pueblo egipcio, hasta hace poco sólo conocíamos la colosal figura de la esfinge, de cabeza humana y cuerpo de león, próxima á las pirámides de Menfis (fig. 79). Para labrarla aprovecharon un montículo del calcáreo de la llanura, que se completó con grandes bloques, pero las arenas del desierto la cubren en su mayor parte, escondiendo un santuario que en la época romana se improvisó en el seno del monstruo. Una estela encontrada cerca de las pirámides nos dice que Cheops, el monarca de la

mayor de las tres, hubo de restaurar ya la esfinge, por la que demuestra una gran veneración. La verdadera significación de esta figura todavía es un enigma. En un principio se creyó que estaría dedicada á Hamarchis ó el Sol levante, porque la cabeza mira hacia Oriente; hoy se cree que representa más fácilmente un rey divinizado del primer Egipto, acaso aquel Rey-León que encontramos en los relieves de las pizarras. El manto que lleva en la cabeza la esfinge, es el mismo que ostentan siempre las estatuas reales de los primeros faraones (fig. 80).



Fig. 79.— Esfinge de Menfis.

Hoy, más bien que la esfinge, podemos considerar como monumentos religiosos los templos adyacentes á las pirámides, que son en cierto modo los antecesores de los grandes templos tebanos de las sucesivas dinastías. El Egipto primitivo practica la religión de los manes ó difuntos; su culto y sus templos son principalmente para sus grandes muertos, los faraones. Los templos al pie de las pirámides, constan de un patio anterior, una sala para el culto privado de los sacerdotes que cuidan del edificio funerario, y una sala reservada para el dios, donde no entran más que los directos sucesores del monarca. Los templos para el culto popular, ya algo más lejos del túmulo en el valle, tienen también una sala sostenida por columnas.



Fig. 80.— Estatua de Chefrén.

Todos los elementos característicos del templo egipcio que veremos después en los grandes templos tebanos, se encuentran ya en estos santuarios del primer imperio. En los templos de las pirámides de Abusir, las columnas están formadas por tallos de lotos, con el capitel constituído por una flor cerrada. Otros recuerdan tallos reunidos de papiros y palmas, las basas de las columnas son siempre pequeñas.

Por lo que toca á la arquitectura civil, las escenas pintadas y relieves que







Fig. 81.—Sacerdote de Menfis. Figs. 82 y 83.—El Cheik-el-Beled. *(Museo del Cairo)*

cubren las paredes de las mastabas nos enseñan que las casas particulares estaban hechas con maderas y cañas, y esteras de colores. A menudo los relieves en piedra reproducen las formas de estas construcciones ligeras, que debían cubrir el suelo del Egipto; los pies derechos ensamblan con las piezas horizontales y las pinturas acaban de completar el realismo con los tonos vivos y calientes con que se figuran pintadas las esteras.

Ya hemos dicho que el rito mortuorio que exigía conservar las esculturas de los difuntos, abundantes en grado sumo, nos ha permitido conocer las efigies de los grandes faraones constructores de las pirámides y la sociedad que ellos organizaron. Son hombres musculosos, tranquilos, cuya inmovilidad suprema da idea de la divina jerarquía de que se sentían investidos (fig. 80). Es sorprendente ver cómo la escultura llega en estas primeras dinastías á tan alta perfección; hay ciertas figuras que en seguida se reconoce son retratos de sorprendente parecido, bellamente expresivos, hasta á veces con extremada especificación de la personalidad (fig. 81). Para dar idea del naturalismo de estas estatuas, reproduciremos una famosa, tallada en madera, que se encuentra en el Museo del Cairo, llamada del *Cheik-el-Beled*, porque los obreros árabes que la encontraron en las excavaciones, la juzgaron muy parecida á su propio *Cheik-el-Beled*, ó sea al que era entonces alcalde de su pueblo. Y, no obstante, la tal figura es la de un egipcio de cinco mil años atrás, la efigie de uno de los capataces ó directores de las brigadas de esclavos que construían las pirámides (figs. 82 y 83). Parece también que en el Egipto de las primeras dinastías hubo dos escuelas contemporáneas de escultura: una de arte popular, que ejecuta estos retratos en



Fig. 84.— Relieves de madera encontrados en una mastaba. MENFIS.

madera ó en piedra muy blanda, y que se distingue por su naturalismo, y otra áulica ó cortesana, productora de los retratos de los faraones, que se caracteriza por una gran inmobilidad y es la que en definitiva acaba por triunfar sobre la escuela popular, más expresiva.

La mayoría de las estatuas del Egipto primitivo son de materiales menos duros que los que se usaron más tarde, de madera ó piedra caliza, y están pintadas ó policromadas. Asimismo aparecen pintados los relieves del interior de las mastabas, donde todas las actividades humanas procuraban reproducirse para que, en pintura, pudiera el difunto seguir participando de la vida. Le vemos juntar sus rebaños en el campo, vigilar á los siervos, cazar las reses silvestres en el bosque ó pescar entre los juncos, que cubren los bordes pantanosos del gran río. Conocemos perfectamente por estos relieves funerarios el tipo y las costumbres de los primitivos egipcios contemporáneos de las grandes pirámides de Menfis, y aunque en todas las cosas se manifiesta la barbarie de un pueblo primitivo, no aparecen aquellos grandes excesos de crueldad que son característicos de las naciones del Oriente (fig. 84).

La raza de los antiguos egipcios era más fuerte y robusta que la de los imperios tebanos. Estaba formada por hombres fornidos, inteligentes, de ideas simples, profesadas sin zozobra ni vacilación (fig. 85). Su tocado era generalmente una peluca teñida de azul y un delantal que llegaba hasta las rodillas. Las mujeres llevan la túnica pegada al cuerpo y comparten con el marido las penalidades de

la vida. Muchas de estas laboriosas compañeras se han encontrado reproducidas en las mastabas, en pequeñas figurillas de madera, representándolas en el acto de moler el grano, de amasar el pan ó lavar la ropa, permitiéndonos apreciar la participación que tuvieron en la vida doméstica del pueblo faraónico durante el tercer milenario antes de Jesucristo.

RESUMEN.— El arte empieza en Egipto mucho antes de la instauración dinástica de los faraones en la vieja capital, que es Menfis, en el Delta del Nilo. El arte prefaraónico tiene muchos puntos de contacto con el del imperio caldeo primitivo. Hacia el año 4000 antes de Jesucristo, las primeras dinastías construyen en el Delta los sepulcros gigantescos de los faraones, de que son un elemento las pirámides. No tenemos restos de otros templos que los emplazados al pie de las pirámides, destinados al culto del faraón divinizado. No existen tampoco, de este antiguo Egipto de las primeras dinastías, restos de edificios civiles, ni el palacio real, ni la casa, que tenemos que restaurar idealmente por las representaciones en relieve de las tumbas. El sepulcro es el edificio más importante, la única obra monumental. Los faraones están enterrados en el seno de la pirámide, escondida la momia al extremo de largos corredores. Los grandes personajes y príncipes tienen un tipo de sepultura más sencillo, que es la *mastaba*, pequeña construcción baja con las paredes inclinadas y una cámara reducida, donde el difunto está representado. La momia se halla escondida en un pozo cuya entrada también se ha disimulado.

La pintura sirve para la decoración de estos relieves y cámaras funerarias. En escultura podemos admirar, como obra de gigantescas dimensiones, la esfinge de la llanura de Menfis. Innumerables estatuas encontradas en las tumbas, son retratos que deben perpetuar la figura del difunto con una inmortalidad material.

BIBLIOGRAFÍA. — Sobre los orígenes del arte en Egipto. CAPART: *Les debuts de l' art en Egypte.* AMELINEAU: *Les nouvelles fouilles d'Abydos,* 1897. FLINDERS PETRIE: *Memphis Abydos,* 1902-1903. J. DE MORGAN: *Recherches sur les origines de l'Egypte,* 1896. — GARSTANG: *The burial customs of ancient Egypte.* — BORCHARDT: *Das Pyramidenfeld von Abusir,* 1907, y *Die Pyramiden,* 1911. Un buen manual es el de MASPERO: *L'archeologie egyptienne,* última edición de 1907, y su *Histoire ancienne des peuples de l' Orient,* 1899.



Fig. 85.— Cabeza de un sacerdote de las primeras dinastías.
(Egypt Exploration Found)



Fig. 86. — Colosos de Amenofis II, llamados de Memnón. TEBAS.

CAPÍTULO IV

EL ARTE DE LAS DINASTÍAS TEBANAS. — LOS SANTUARIOS DE LA CAPITAL. LA ESCULTURA Y LA PINTURA.

El Egipto fué, de todos los grandes imperios de la antigüedad, el primero que llegó á la madurez. El imperio caldeo, que históricamente le precede, no salió del radio de acción de la Baja Mesopotamia hasta más tarde.

Si en las esculturas y monumentos de las primeras dinastías, hemos visto al Egipto esforzarse para constituir la sorprendente civilización contemporánea de las pirámides, habremos de verle ahora en la apoteosis de un imperio agresivo, con sus magníficos templos, su nuevo culto y sus elementos civiles y religiosos, organizados con plena conciencia de su grandeza nacional.

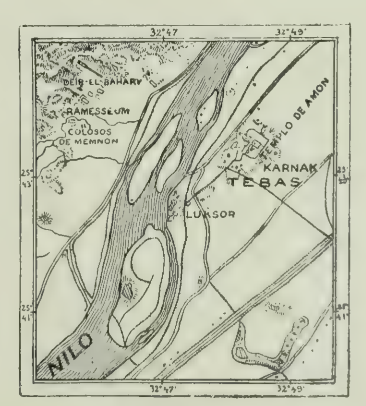


Fig. 87.— Emplazamiento de los templos y la necrópolis de Tebas.

Las pirámides de las necrópolis de las primeras dinastías y sus templos adyacentes de los faraones divinizados, eran manifestaciones del culto personal del soberano, pero no verdaderos santuarios nacionales consagrados á una divinidad superior.



FOT. ED. FT. E.-FL. FLAC.

Fig. 88.— Excavaciones del templo-sepulcro de Mentuetep, el primer faraón tebano.

Durante el período de las dinastías tebanas, el templo tendrá más importancia que la tumba; el faraón no será más que el hijo de Amón, el poderoso, el verdadero, el omnipotente padre del cielo y de la tierra. Para Amón, el dios principal del panteón egipcio, se levantarán en Tebas los más colosales edificios religiosos del valle del Nilo, los mayores que haya construído la humanidad, sólo comparables con las antiguas pirámides de las primeras dinastías que tuvieron en Menfis su capital.

La organización del imperio egipcio conservaba una sombra de independencia á las provincias ó *nomos*, subsistentes después de la primitiva distribución de las tribus prehistóricas á lo largo del Nilo. Este régimen feudal tenía la ventaja de procurar siempre pretendientes enérgicos y ambiciosos cuando las familias de los faraones se agotaban con las fatigas y el goce del poder. Pero los nuevos usurpadores afirmaban en seguida su situación, contrayendo alianzas con los legítimos príncipes destronados, y ponían empeño en demostrar la segura posesión de su derecho, apoderándose de la capital y recabando el reconocimiento de los sacerdotes de Tebas, omnipotentes durante largos siglos. De aquí que la sucesión de las dinastías no fué causa de grandes variaciones en el régimen del Estado, ni en el culto, y sólo algunas veces, provisionalmente, nuevos faraones, fanáticos por su ciudad ó provincia, tenían empeño en trasladar á ella la capitalidad para procurarle los beneficios de la corte. Tebas y sus dioses quedaban por algún tiempo en segundo lugar; pero fuera de estas cortas interrupciones, durante los dos mil años que van de la 11.ª á la 25.ª dinastía, Amón-Ra, el gran dios tebano,

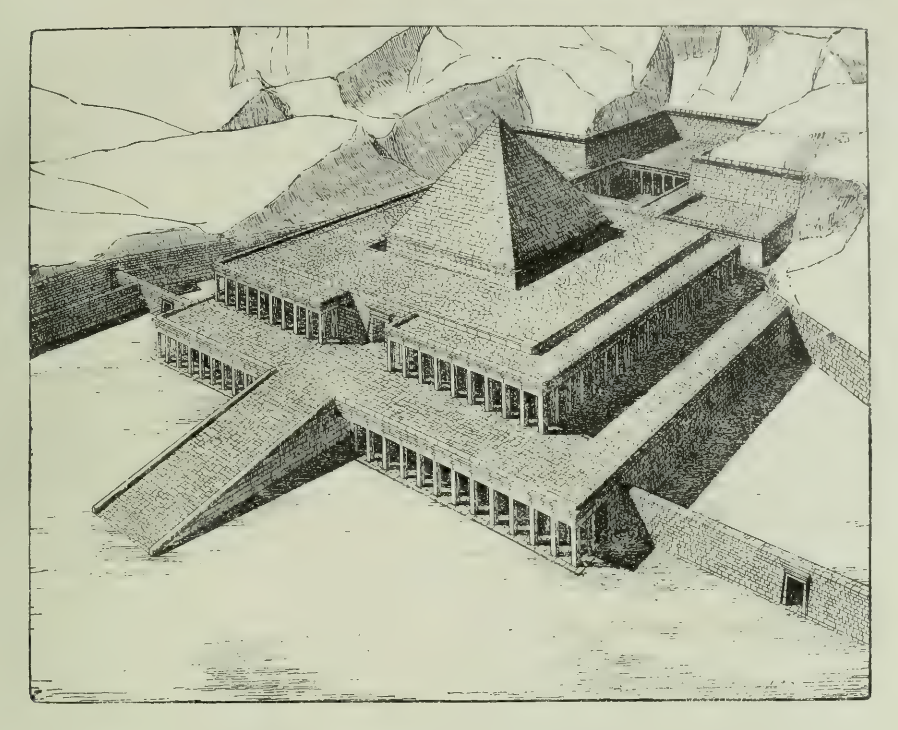


Fig. 89.—Restauración del templo-sepulcro de Mentuetep. (Excavaciones del *Egypt Exploration Fund*. 1907-1909.)

mereció los honores del culto predilecto, en sus templos magníficos de la orilla izquierda del Nilo.

Se ha dicho que «remontando el Nilo se desciende en el curso de la historia»; esto es, que á medida que se sube la corriente de las aguas del gran río de Egipto, nos vamos acercando á nuestros tiempos y disminuye la antigüedad de los monumentos que encontramos. Así, por ejemplo, cerca de la desembocadura recibe el viajero la impresión de las ruinas de la antigua capital con las pirámides, y esta civilización de los faraones constructores de pirámides se ve desfilar en las dos riberas del río, hasta que más arriba se encuentran ya los templos y santuarios del segundo imperio egipcio, que tenía en Tebas la capital. El gobierno se trasladó al valle superior del Nilo, en la 11.ª dinastía, pero el llano de Tebas debía ser un lugar sagrado desde los tiempos prefaraónicos. Allí han aparecido principalmente las tumbas de los primeros conquistadores orientales, y allí la tradición colocaba una tumba de Osiris, que Amelineau ha creído descubrir últimamente, y que es del mismo tipo que la tumba arcaica de Menes, encontrada por Morgan, de que hablamos en el capítulo anterior.

Trasladada á Tebas la corte, los sepulcros faraónicos recordaron durante algún tiempo en su construcción la forma de la pirámide, pero sólo como un símbolo, para manifestar la calidad de la sepultura. Estos dos últimos años ha sido excavado por el *Egypt Exploration Fund* el monumento faraónico más



Fig. 90. — Acantilado de Abydos, donde están las tumbas reales de Tebas. (Al pie, el templo de *Deir-el-Bahari.*)

antiguo de Tebas, que es la tumba de un monarca llamado Mentuetep, y es curioso observar cómo la pirámide atrofiada se ha reducido hasta llegar á caber dentro de un patio (figs. 88 y 89). En cambio, el templo de la pirámide se ha desarrollado, y la rodea con sus pórticos y salas por sus cuatro costados, en lugar de estar á su pie, en uno de sus lados y á la sombra del túmulo gigantesco. La sepultura de Mentuetep inaugura la serie de los sepulcros faraónicos del segundo imperio egipcio; ella nos explica el servicio de ciertas pirámides de ladrillo, cuyos núcleos desfigurados se ven todavía en el llano de Abydos, donde estaba la necrópolis real de los faraones tebanos. Estas pirámides, puramente representativas, estaban sobre una ancha plataforma que les servía de basamento, porque el suelo de este nuevo Escorial del Egipto es un terreno de aluvión que no tenía las condiciones de resistencia de la roca calcárea de Gizeh, cerca de Menfis.

La pirámide del sepulcro de Mentuetep ya no sirve de túmulo para el sepulcro, la cámara funeraria no está dentro de ella, el macizo de la pirámide ha sido perforado en todas direcciones sin encontrar huella de sepultura. Era una pirámide honoraria, un elemento puramente ritual ó decorativo del sepulcro. La verdadera tumba está excavada en la roca de la montaña próxima, así como las cámaras de los sarcófagos de varias princesas reales de la familia, que acompañaban á Mentuetep en la otra vida. El templo con una serie de naves, de pilares cuadrados, como los del templo llamado *de la Esfinge*, de la pirámide de Micerino, rodea los cuatro lados del túmulo simbólico que se levanta todavía con la forma de los antiguos sepulcros faraónicos, tradicionales del primer imperio egipcio.

El uso de estas pirámides honoríficas se prolongó por bastante tiempo, y alguno de los faraones tebanos, además del monumento sepulcral del nuevo tipo, que se alzaba en la llanura de Tebas, se hacía construir en el Bajo Egipto una pirámide en la que nunca debía ser enterrado.

Finalmente, los faraones renunciaron por completo al elemento tradicional de la pirámide y labraron sus hipogeos en las grietas de la montaña; la quebradura del valle en Abydos se prestaba admirablemente para disimular en su acantilado la entrada de los corredores funerarios, y el macizo de la sierra era preferible á la costosa montaña artificial que representaba la pirámide (fig. 90). La pirámide vino á ser substituída por la montaña natural, y el templo quedó

á lo lejos, al pie del valle, sin ninguna comunicación con la sepultura. Es más; ésta se disimulaba escondiendo la entrada con rocas superpuestas; nadie conocería en las grietas de Abydos que ellas son el ingreso de los corredores magníficos de las tumbas reales. Así y todo, la mayoría de los sepulcros de los faraones fueron violados desde la antigüedad, pues los turistas del tiempo de Herodoto visitaban algunos ya vacíos; los sarcófagos habían sido levantados por los sacerdotes y encerrados sin pompa alguna en el mayor desorden, confundidos reyes y reinas en una tumba secreta, donde los halló intactos Maspero, llevando cada sarcófago todavía legibles las actas oficiales de la traslación.



Fig. 91.— Pórtico de *Deir-el-Bahari.* Templo-sepulcro de la reina Hatasú.

Las tumbas de la necrópolis de Tebas demuestran, sin embargo, el mismo empeño que ya hemos visto en las pirámides de preservar á toda costa el cadáver de su total aniquilamiento. En el seno de la montaña se suceden las galerías y las salas que debe habitar el *doble* ó fantasma del difunto, con las paredes decoradas de pinturas, reproduciendo asuntos determinados: escenas de la vida terrestre, viaje del alma á los infiernos, juicio de Osiris, etc., etc. Los corredores, tanto más largos y profundos cuanto más importante era la tumba, están á veces interrumpidos por pozos, en los que se ha disimulado la abertura que debe conducir á la cámara funeraria. Antes de llegar á ella, una falsa tumba, con un sarcófago monumental abierto, puede hacer creer que la momia ha sido levantada y que la sepultura está vacía... Hay que golpear en las paredes hasta percibir el sonido hueco que delata la prolongación de los corredores; hay que atravesar una nueva serie de cámaras y vencer no pocas dificultades para llegar á la verdadera tumba, con un segundo sarcófago, generalmente de madera, que contiene la momia real. Vemos, pues, que los corredores están aquí dispuestos en el seno de la montaña con el mismo método é igual previsión que en el macizo de las pirámides. El concepto del ritual mortuorio es el mismo, lo único que ha variado es el tipo arquitectónico del monumento.

Todas estas sepulturas excavadas en la muralla rocosa de Abydos, no forman más que el primer elemento de la sepultura faraónica; en el llano, cerca



Fig. 92.—Aspecto actual del *Rameseum*, que da idea de los trabajos de desescombro verificados.

del río, como ya hemos dicho, es donde se encuentran los templos del faraón divinizado, lugares más accesibles en que tenían lugar las brillantes ceremonias funerarias, y que corresponden á los templos del pie de las pirámides. La desierta llanura que se extiende desde la pendiente de la montaña hasta el río, está sembrada de las descomunales ruinas de estos panteones reales. A veces sólo quedan en pie un pilono ó las columnas solitarias de la sala hipóstila, ó las figuras sentadas del faraón, como las estatuas famosísimas de Amenofis II, llamadas por Herodoto los colosos de Memnón (fig. 86), que estaban solitarios cuando él los visitó, habiendo desaparecido ya todo rastro del templo que se extendía á su alrededor.

De estos panteones faraónicos, el más singular, cuya excavación ha causado grandes sorpresas, es el palacio y tumba de la famosa regente Hatasú, en la ladera misma de la montaña. Este edificio, que lleva hoy el nombre árabe de Deir-el-Bahari, ó convento del Norte, ha sido explorado también por el *Egypt Exploration Fund*, hallando en él una cantidad considerable de esculturas y relieves. Su disposición constituye verdaderamente una novedad; no se despliega en patios sucesivos, como los demás templos egipcios, sino que aprovechando las cortaduras del terreno se levanta á distintos niveles en una serie de terrazas, rodeadas de columnatas que sirven de pórtico á las capillas abiertas en la roca.

Las columnas con facetas tienen una elegancia de proporciones y una sencillez casi helénicas (figs. 90 y 91).

Se asciende á las terrazas por escaleras monumentales; los pórticos de Deir-el-Bahari debían preservar también de la luz y del calor las habitaciones destinadas á la gran regente, quien hizo perpetuar en los antepechos de las barandas de las terrazas, las campañas victoriosas de sus generales y aun de ella misma, cuando, con aspecto masculino, combatió al lado de su padre el dios Amón. Están descritas también, en estas terrazas, las aventuras curiosas de sus almirantes, que por encargo de Hatasú exploraron la costa de Africa en un largo periplo en busca del árbol del incienso, que llegaba hasta entonces impuro al través de los pueblos africanos del Sudán y de la Nubia, por la vía de las caravanas.

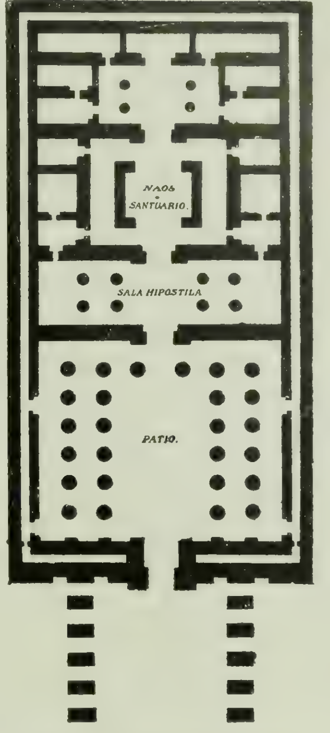


Fig. 93. — Planta esquemática de un templo egipcio.

Más abajo, en el llano, existe el templo de Ramsés II, llamado hoy de nuevo *el Rameseum*, pero que los griegos conocían con el nombre de *tumba de Osimandias*. Aun equivocada esta atribución, demuestra que persistía el recuerdo del primitivo carácter funerario del edificio; por lo demás, todo en este monumento está lleno del recuerdo de Ramsés II, el gran conquistador; en los relieves labrados en el muro parece vivir y respirar aún, agitado en los combates, ó majestuoso y terrible cuando levanta la mano sobre la cabeza de los vencidos (figs. 92 y 99).

A veces, en un mismo templo, se asocian los cultos del padre y del hijo, como sucede en el de Gourna, comenzado por Ramsés I, el glorioso fundador de la 19.ª dinastía, continuado por Seti I y concluído probablemente por su nieto Ramsés II. Pero, por lo general, estos monumentos funerarios fueron la obra de un solo reinado, concluídos á lo más por la piedad filial del sucesor. La disposición de estos templos funerarios, á excepción del hipogeo primitivo de Mentuetep y de la original construcción de la reina Hatasú, es siempre del mismo tipo, y muy semejantes en la ordenación de sus elementos á la de los edificios religiosos del otro lado del valle, que no tenían este carácter personalísimo de haber sido construídos para la glorificación de uno ó dos monarcas. Este mismo carácter personal explica el abandono y la destrucción á que debían quedar condenados, por fuerza, estos monumentos, desaparecido el culto que habían de prestarles sólo sus sucesores de la misma dinastía.

En cambio, los templos del otro lado del Nilo, llamados Karnak y Luxor, se encuentran mucho mejor conservados. Ellos son la obra sucesiva de todos los faraones. Ambos templos estaban dedicados á Amón y reunidos en la antigüedad por una avenida monumental de la que se pueden reconocer los rastros



Fig. 94.—Templo de Karnak, TEBAS. Dromos ó avenida de esfinges, que estaban sepultadas en la arena antes de los recientes trabajos de excavación.

en la llanura. Porque la ciudad populosa, la Tebas *de cien puertas*, dentro de la que estaban englobados, ha desaparecido. Hoy se levantan solitarios en la llanura de aluvión que se extiende á la izquierda del río, en un desierto de ruinas que sólo cruzan las caravanas de viajeros cuyo albergue son los hoteles que se han levantado al pie de los muros de Luxor. Para construir el núcleo principal de estos dos templos de Tebas, de Luxor y de Karnak, con sus salas hipóstilas y pilonos, fueron necesarios todo el poder y las riquezas de los grandes príncipes conquistadores del Asia. Más tarde, hasta los faraones helénicos, ó Tolomeos, y los emperadores romanos, difícilmente encontraríamos un solo señor de Egipto que no haya tenido empeño en agregar un nuevo elemento ó una nueva sala á los edificios religiosos de la antigua Tebas. Uno de ellos enriquece el patio ya construído con una nueva fila de columnas; otro se contenta decorando el antiguo con las finas agujas de dos obeliscos.

En cada época de prosperidad se restauran los desastres causados por las anteriores invasiones ó guerras civiles, y hasta durante las invasiones, los mismos dominadores extranjeros, como los persas, no pueden desvanecer la sugestión formidable que les producían los templos tebanos y muestran especial empeño en grabar sus nombres bárbaros al lado del de los fundadores nacionales. La historia de estos edificios es el resumen monumental de la historia del



Fig. 95. — Templo de Luxor, TEBAS, sepultado en las arenas antes de las últimas excavaciones.

Egipto. Ellos fueron los verdaderos centros de la actividad religiosa y política del imperio tebano. Para erigirlos aplicaron los faraones todos sus esfuerzos, dejando en segundo lugar la que había sido obra predilecta de las primeras dinastías, las tumbas reales.

Tan complejo resulta así el edificio, en virtud de estas nuevas construcciones y embellecimientos posteriores, que después se hace casi imposible para el arqueólogo que estudia sus ruinas, eliminar lo accesorio, reduciendo aquel conjunto de patios y salas á los elementos primitivos de un templo egipcio. Esta dificultad de describir un templo egipcio ya la notaron los polígrafos griegos, como Herodoto y Estrabón, que querían dar á su público helénico una idea simple para explicarles la traza y distribución de aquellos monumentos. Demasiado abreviados y reducidos sus servicios tal como ellos los describen, sin embargo, sus textos son preciosos, porque nos aclaran y facilitan el análisis del templo en su múltiple complejidad; los nombres griegos de pilonos, salas hipóstilas y obeliscos, que ellos aplicaron, son todavía los que usamos nosotros.

De todos modos, un templo egipcio está siempre formado de los siguientes elementos (fig. 93): se llega á él por la avenida de esfinges (fig. 94), hasta dar con el primer pilono; atravesada la puerta se encuentra un primer patio, lugar público



Fig. 96. – Pilono ó puerta de entrada de un templo con dos columnas conmemorativas.

donde penetraba todo el mundo. Por un segundo pilono se entra en una sala destinada á las ceremonias, que es lo que se acostumbra á llamar la *sala hipóstila*, á causa de su iluminación superior. De esta primera sala se pasa al *Naos* ó santuario, reservado al rey y á los sacerdotes, y después de ésta, á un segundo patio, en el fondo del cual estaban las dependencias, almacenes y habitaciones de los sacerdotes. Todo el conjunto del templo estaba encerrado en un rectángulo formado por una doble pared, con un corredor que lo aislaba completamente del exterior. Como vemos, no hay más que una sucesión de los tres elementos: el pilono, el patio y la sala hipóstila; vamos á describir, pues, cada uno de ellos.

El pilono, que es la puerta triunfal, sin otra utilidad que la puramente decorativa, tiene dos torres cuadradas á cada lado, que son macizas; no hay dentro de ellas habitación ninguna, ni otro paso que una pequeña escalera para llegar á los agujeros de donde salían las grandes abrazaderas, que sostenían los mástiles con gallardetes en los días de solemne fiesta. Las grandes superficies planas de las paredes inclinadas de las torres del pilono, se prestaban ya á la decoración en relieve, con episodios de la vida del faraón constructor del edificio; éste también solía estar representado en grandes figuras á ambos lados de la puerta, y sin duda para enriquecer más esta entrada se añadieron á veces obeliscos de granito labrados de una sola pieza (figura 95). Las torres cuadradas del pilono se acababan con la única moldura de la construcción egipcia, ó sea la *gola* invertida, que con su forma



Fig. 97.—Segundo patio de Karnak, TEBAS.

Patio del templo de Karnac. TEBAS.



Patio del templo de Luxor. TEBAS.

saliente, proyecta la sombra dura del sol de Egipto en las líneas horizontales de remate del pilono. Algunas veces, en lugar de los dos grandes obeliscos monolíticos, había dos gigantescas columnas, que servían también de adorno á cada lado de la puerta (fig. 96).

En cuanto á los patios, su variedad de composición es mucho mayor (fig. 97).



Fig. 98.— Ruinas de la sala hipóstila de Karnak, TEBAS.

Algunas veces los patios no tienen columnas á su rededor; otras veces están las columnas dispuestas en una ó dos filas, pero sólo á los lados; otras veces forman un verdadero claustro en los cuatro lados del área descubierta. El primer patio de Karnak lleva en el centro, de puerta á puerta, dos filas de columnas monumentales que señalaban una avenida ó calle en medio del inmenso cuadrado del patio: eran, en cierto modo, la prolongación de las avenidas de esfinges que conducían á los peregrinos hasta las primeras puertas del santuario. A veces, en lugar de columnas, estos patios están decorados con una hilera de colosos en las dos paredes, como en Karnak y el Rameseum. (Lám. IV.) Cuando las columnas se hallan en los cuatro lados del patio, no son á veces del mismo orden, sino que las de enfrente llevan capiteles distintos, acampanados, por ejemplo, y las laterales de flor de loto sin abrir, completamente distintos de los campaniformes. En cambio, otras veces, como en Luxor, los cuatro lados del pórtico son semejantes. (Lám. IV.)

Estos patios acostumbran á ser grandes y á ellos debía tener acceso todo el pueblo; son propiamente la antesala del santuario y venían á representar el pórtico que rodea exteriormente la celda del templo griego. En ellos debían también efectuarse algunas ceremonias, pero el culto propiamente dicho tenía lugar en la sala hipóstila, que viene inmediatamente después del patio y que ya no era un lugar tan accesible.

El nombre de sala hipóstila es también griego (como el de pilono, que significa puerta); sala hipóstila quiere decir sala iluminada superiormente ó que



Fig. 99.— Templo de Ramsés II, llamado el *Rameseum*. TEBAS. Entrada á la sala hipóstila.

recibe la luz de lo alto. Esto se consigue dividiéndola en naves por medio de filas de columnas, unas mayores y más altas, de capitel en forma de flor abierta, en la nave central, y otras columnas con capitel de capullo, más bajas, que sostienen el techo de las naves laterales. La diferente elevación de las naves deja un espacio de muro, cerrado con celosías de piedra, por donde entra la luz, como por altas ventanas laterales. Una sala hipóstila es, pues, una sala grande sostenida por columnas, con el techo plano, formado de grandes dinteles, y con una nave mayor y más alta en el centro, cubierta también con bloques de una sola pieza y del todo cerrada por los muros, pero dotada de iluminación superior (fig. 100).

Las salas hipóstilas de los templos egipcios, con penumbra misteriosa, sin ninguna indiscreta abertura, á excepción de las celosías superiores; con sus hileras de columnas, que tamizaban la luz de lo alto; decoradas siempre con los fulgores vivos de los relieves policromados, debían ser la obra maestra de la construcción y del arte egipcio. Algunas de ellas tienen dimensiones estupendas: la gran sala hipóstila de Karnak es todavía la mayor sala cubierta de piedra que existe en el mundo. Tiene 152 metros de largo por 51 de ancho, con 134 columnas que sostenían el techo, siendo las 12 columnas de la nave central de igual

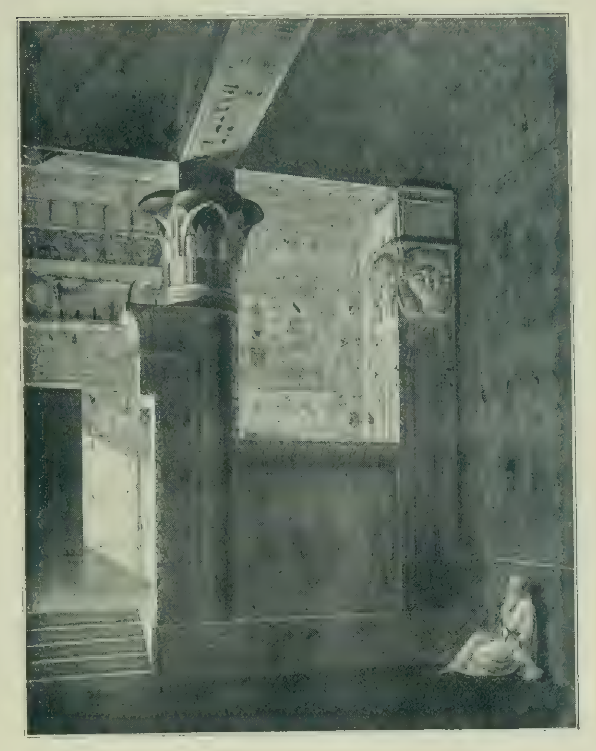


Fig. 100.— Entrada al santuario de un templo egipcio. (Restauración, copia de la obra: *Description de l' Egypte.)*

diámetro todas ellas que la columna Vendome, de París. Una catedral gótica cabría holgadamente dentro de esta sala.

En cuanto al santuario propiamente dicho, estaba en una segunda sala, y á veces después de un nuevo patio más pequeño que el anterior. Era el lugar santo por excelencia, en el que acaso entraban sólo el Faraón y el sumo sacerdote, y donde se conservaba el simulacro de la divinidad (fig. 101). A medida que se va avanzando en el interior del templo, los patios y las salas van reduciéndose, el techo es más bajo y sube el nivel del suelo; la luz se amortigua también, todo prepara el ánimo para penetrar en el lugar recóndito donde estaba el simulacro divino. Estrabón afirma que en el santuario egipcio, á diferencia del templo griego, no había estatua alguna del dios, pero consta por las inscripciones que en los templos egipcios había estatuas parlantes, que el Faraón consultaba como á un oráculo; además, algo muy venerado debió contener una pequeña capilla ó sagrario, de piedra ó de madera, que como un edificio en miniatura se elevaba en medio de la segunda sala (fig. 101). Una de estas capillas monolíticas, ostentando la insignia de Nectanebo I, se halla aún en el templo de Edfú; otra de las más hermosas se encuentra con el nombre de Amasis.

Queda, pues, el templo descrito en sus diversos elementos, que son: avenida de esfinges, pilono, patio ó claustro anterior, sala hipóstila ó de las ceremonias, segundo patio delante del santuario, lugar santo con el tabernáculo, y por fin una última construcción (encerrada también en el gran recinto), con habitaciones para los sacerdotes y dependencias del culto. Muchas veces el templo se desarrolla más aún, pero éstos parecen ser los elementos primitivos. No existe rigor canónico en la planta del templo egipcio, como se observa en el santuario griego; la disposición puede variar mucho de un templo á otro; las ideas del Egipto no llegan á concretarse con aquella excelsa ordenación luminosa del pensamiento helénico.

Todo el santuario se encerraba con una doble pared sin aberturas ni ventanas, que lo aislaba completamente del exterior.

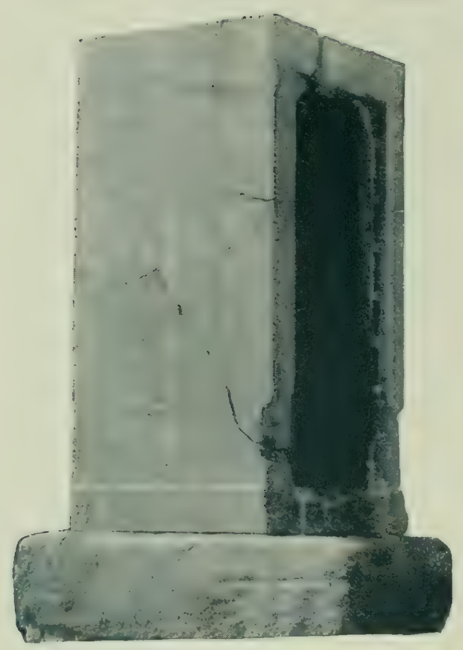


Fig. 101. — Sagrario de un templo egipcio.

Nada más peligroso que las divisiones cronológicas de los estilos egipcios. La columna egipcia presenta gran variedad de formas, que coexisten en todas épocas: el pilar cuadrado del templo de la Esfinge, lo encontramos todavía en el Alto Egipto profusamente; las columnas con facetas planas se hallan también en abundancia, recordemos los pórticos de Deir-el-Bahari (fig. 91) y los más conocidos de Beni-Hasán; el capitel con flor de loto, que forma el gracioso remate de las columnas del patio de Luxor y del Rameseum (figs. 97 y 99), en Tebas, tiene precedentes en el antiguo Egipto, entre otros, los del templo de la pirámide de Abusir; una rigurosa división cronológica de los estilos del Egipto, basándose en los tipos de columna, ya vemos que no es posible establecerla. Pero existen algunas formas exclusivas del primer imperio, como los soportes con capitel en forma de palmera, y en cambio, otros capiteles complicados son invención ya más reciente y usados más por los constructores de la época de los últimos faraones saitas (fig. 102). Los llamados pilares osiríacos, ó sean los soportes en forma de figura humana, con los emblemas divinos, que ya hemos observado en el Rameseum, parece que fueron principalmente erigidos durante la dominación de los Rameseidas, y casi caracterizan las construcciones de los monarcas de esta familia. Una circunstancia bien característica, en cambio, de la columna egipcia, es la ausencia de basa, reducida á lo más á un simple cojinete anular de poca elevación, por lo que parece que la columna descanse sobre el suelo.



Fig. 102. — Capiteles egipcios compuestos. Ombos.

La pésima construcción de estos monumentos contrasta con sus dimensiones y la suntuosidad de su decoración. Los santuarios nacionales de Tebas se hallan edificados

con poco cuidado, los cimientos son defectuosos y muchas columnas y paredes se han desplomado por esta causa. El trabajo de restauración y consolidación de los templos egipcios que se ha emprendido estos últimos años, es verdaderamente una obra dificilísima (fig. 103).



Fig. 103. — Trabajos de consolidación en Karnak. Andamiadas de la sala hipóstila. *(Clisé Junyent)*

Muchas veces es defectuoso también el aparejo de los muros. Hay un revestimiento exterior, de grandes piedras bien labradas, pero interiormente la masa es un hormigón malo, que no tiene consistencia. Las torres de los pilonos se agrietan muchas veces por su propio peso.

La escultura y la pintura contribuyen también no poco al aspecto general del monumento (fig. 106). Los templos están todos ellos decorados con relieves, que cubren todas las partes planas del edificio, sin sujetarse á la distribución impuesta por los elementos arquitectónicos (fig. 106), arquitrabe, friso y cornisa, como ocurre en el templo griego. Donde queda un espacio vacío en la pared, y hasta en los fustes de las columnas, los escultores lo llenan de relieves, tapando las juntas de las piedras, para no tener que encerrar sus asuntos dentro de los límites de cada hilada. Estos relieves eran después poli-



Fig. 104. — Retrato de una reina. *Karnak.* Fig. 105. — El faraón Seti I. Karnak,



Fig. 106. — Pared cubierta de relieves, en el templo de Luxor.

cromados; en algunas construcciones, el clima excepcional del Egipto nos permite admirarlos todavía con los restos de sus colores primitivos (fig. 116). Son generalmente esculturas de poco relieve las que decoran las superficies de los muros; el sol intenso de la Tebaida bastaba para acentuar todos los detalles. Las formas están admirablemente dibujadas, y debieron ser esculpidos los relieves cuando las piedras estaban ya colocadas en la obra, porque aparecen labrados recortando el fondo y rebajándolo de la superficie plana del muro. En cambio los egipcios desconocieron la perspectiva, y por esto sus relieves nunca dan la impresión de un conjunto.

En cuanto á la arquitectura civil, no debía ser tan espléndida en el Egipto tebano, ni tampoco tuvo el carácter de permanencia de los templos. Muchas veces los palacios estaban edificados sólo de ladrillo. La exploración del palacio de Amenofis IV, en Tell-el-Amarna, nos ha enseñado lo qué era una residencia faraónica en provincias; Medinet-Abu, cerca de Tebas, que parece haber sido la morada favorita de Ramsés II, es un edificio de sólo dos pisos, construído de piedra y con cierto carácter militar. En los relieves de los templos y en las pinturas de las tumbas vemos á menudo representadas casas particulares y villas de recreo de los magnates de la corte. Las casas tienen, por lo que se puede comprender, dos ó tres tipos en la planta, con un patio central, ó

corredor central, y á veces en forma de pabellón rodeado de jardines.

La gran área de la ciudad de Tebas debía estar llena de sencillas casas de barro sin cocer; así se explica que hoy los santuarios principales se encuentren en medio de un desierto sin rastro alguno de urbanización. Faltan también los restos de sus murallas y las entradas de sus puertas. Estas obras de fortificación de las ciudades debían ser, sin embargo, bien poca cosa. El Egipto estaba defendido por su propia situación geográfica, con el único punto débil del istmo de Suez, y así se explica que á veces pudiera hallarse á merced de una banda de orientales, como fué la invasión de los Hicsos. Una vez forzado el istmo, después de una batalla en la que el Faraón había reunido todas sus fuerzas, iban cayendo una á una las ciudades, sin defensa suficiente. Los viajeros griegos confirman esta opinión, porque al regresar á su patria impresionados por el esfuerzo gigantesco de los templos egipcios, apenas hablan de las ciudades y palacios, como no sean las puras fantasías del Laberinto, que ya era una simple construcción legendaria en tiempos de Herodoto y Estrabón.



Fig. 107.— Estatua del faraón Tutmés III.
Museo Británico. LONDRES.

Quedan, tan sólo, restos de los castillos ó fuertes egipcios para defender las fronteras de la Nubia, con sus paredes en talud, coronadas de almenas, y sus puertas dobles ó triples para prevenir toda sorpresa. Más tarde, cuando con sus campañas en la Siria, el Egipto se puso en contacto con los pueblos orientales, aprendió á proteger sus fortalezas con fosos y reductos avanzados.

Pero así como en el Egipto de los primeros faraones, en Menfis, las casas y los templos eran insignificantes en comparación con las tumbas, en el segundo imperio egipcio las casas y tumbas de Tebas quedan en segundo lugar ante el esfuerzo colosal que presupone la edificación de los templos. Conviene llegar á conocer lo que pudo significar tan sólo un elemento de la decoración de los templos, como son los obeliscos, que más tarde se emplearon aislados como monumento decorativo, viniendo después á ejercer una función análoga á la de nuestras columnas triunfales, en recuerdo de algún hecho ó personaje determinado. Acostumbraban á erigirlos en las puertas de los templos, simplemente como testimonio de la piedad de un monarca para con el dios. Esta forma de





Fig. 108.— Retrato de Ramsés II.
Museo del Cairo.



Fig. 109.—Retrato de Ramsés II con los atributos de la realeza. *Museo de Turín.*

los obeliscos es también muy antigua; infinidad de ellos en miniatura se han encontrado en las tumbas contemporáneas de las pirámides, pero no alcanzaron sus dimensiones extraordinarias hasta el segundo imperio tebano. Después, la primitiva significación mística de su forma se había olvidado completamente; el nombre griego de obelisco que le damos nosotros, quiere decir, por metáfora, *pequeña aguja*. Es curioso que no conocemos el nombre egipcio ni su significado. Tienen, en efecto, la forma de aguja y sus bloques son las mayores piedras que haya labrado la humanidad; el obelisco de la reina Hatasú, en el patio de Karnak, tiene 33 metros de altura, sin la base que le forma el pedestal.

Los escultores se aplicaron también, además de los relieves decorativos, á ejecutar obras de bulto entero, y con frecuencia demostraron también el gusto por lo colosal y exagerado en dimensiones que siempre ha sido la característica de Egipto, desde las pirámides hasta los templos tebanos. Algunas estatuas faraónicas de las puertas de los templos eran verdaderamente colosales; pero además de esta monomanía nacional de lo gigantesco, los escultores del segundo imperio egipcio demuestran poseer facultades extraordinarias para representar los grandes personajes, los sacerdotes y los monarcas que les encargaban sus retratos. Karnak, lleno de esculturas votivas de sus reales protectores, debía ser una galería iconográfica del Egipto tebano. En Luxor había un pueblo entero de estatuas. Gran cantidad de esculturas se ha encontrado en Karnak, en el fondo de grandes zanjas, después rellenadas de tierra; las nuevas dinastías tenían necesidad de desocupar el lugar sagrado para dejar sitio á las figuras de los nuevos faraones. Es curioso ver cómo, á pesar de lo monótono de la actitud, impuesta por su misma jerarquía, cada faraón tiene su tipo particular, y en algunos de ellos, de los que tenemos diferentes retratos, hasta puede verse aún el surco



Grupo de Amenhofis II y la vaca Hathor. *Museo del Cairo. (Naville)*



Fig. 110.—Estatuas de dos princesas reales. *Luxor.*



Fig. 111.—La reina Nofrit, esposa de Usitarsén II. *Museo del Cairo.*

que en su fisonomía imprimieron los años. Dista mucho la escultura egipcia de ser aquel arte hierático que reproduce siempre formas fijas; hay toda la variedad viviente de los hombres en las estatuas faraónicas. Algunos se ven sanos y equilibrados, como los tres retratos en distintas edades de Tutmés III, hoy en el Museo Británico (fig. 107); otros son tipos finos y audaces, como los retratos de Ramsés II (figuras 108 y 109); otros nos dan el tipo del monarca enfermizo y piadoso, como las magníficas testas de Amenofis III.

La psicología de cada uno de los grandes príncipes del Egipto aparece en sus esculturas, así como la de los individuos de su familia, hasta de las princesas reales, porque las mujeres intervenían en la vida civil del Egipto más que en la generalidad de los pueblos de Oriente (figs. 110 y 111). Estas figuras secundarias no tienen nunca las grandes dimensiones de los retratos de los faraones, los monarcas visten una indumentaria especial y llevan en la frente el áspid simbólico de su inmortalidad. En los relieves de los templos, el Faraón tiene mayor tamaño del natural, es un ser superior que interviene en un combate de pigmeos, que tales parecen ser sus ejércitos y los del enemigo. Los grandes caballos de su carro son también desproporcionados, como reflejando la naturaleza semidivina que les comunica sin duda su posesor.

Esta manera de representar de talla exagerada á los seres superiores, dioses y héroes, es propia de todas las razas primitivas; el Egipto no llegó á concebir que esta superior jerarquía de los dioses se manifiesta por una alta superioridad



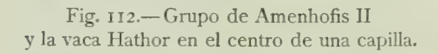


Fig. 112.—Grupo de Amenhofis II y la vaca Hathor en el centro de una capilla.



Fig. 113. — La vaca Hathor en el acto de trasladarla al Museo del Cairo.

moral, por la majestad y nobleza sobrehumanas de las representaciones divinas que encontramos en las obras de la escultura clásica.

Para llenar sus necesidades religiosas el Egipto faraónico tuvo que aprender á representar las formas de los animales, porque á veces sus dioses menores tomaban la figura de un animal determinado: vaca ó lechuza, ó de un cinocéfalo y hasta de un gato, reminiscencias de los cultos locales prehistóricos. Los escultores tebanos se impusieron, pues, la tarea de estudiar estas formas de los divinos compañeros de Amón que pueblan el panteón egipcio, y son admirables sus figuras de animales, labradas á veces en ricos materiales ó en piedras durísimas, como el granito ó el basalto.

Hace sólo unos diez años se descubrió el monumento escultórico más importante de las escuelas tebanas, que es precisamente un grupo con la figura de Amenhofis II y de la diosa Hathor, que, en forma de vaca, era la encarnación de la luna, que encontraban los difuntos en el camino del infierno y les rejuvenecía con la leche eterna de sus pechos. El Faraón, devoto de Hathor, está de pie, cobijado por la cabeza de la diosa; en el mismo bloque, de perfil, se le ve arrodillado, sorbiendo la linfa vivificadora. Unos tallos de flor de loto suben desde el suelo hasta el cuello de la vaca, recordando las plantas de los pantanos profundos donde se aparecía á las almas de los muertos. Esta cabeza de Hathor ha sido conceptuada justamente como la obra capital del arte tebano: su nariz respira con calma inefable; sus ojos miran con la expresión de su especie, pero al mismo tiempo con cierta ternura más que humana. (Lám. V.)

La vaca Hathor se encontraba dentro de una capilla cuya bóveda estaba cubierta de pinturas, lo mismo que las paredes, cerca del templo de Deir-el-Bahari (figs. 112 y 113). Está labrada en una roca de piedra caliza amarilla, y todo el

interesante grupo aparece policromado.

En cuanto á la pintura, las tumbas de la necrópolis real nos han dado un repertorio completo de escenas de la vida doméstica: cuadros de género, con cantores y danzantes, representaciones de diferentes asuntos de la infancia y del casamiento, y sobre todo de las ceremonias funerales. En los templos, los fastos nacionales de las victorias del Faraón y de las ceremonias de la corte completan con infinidad de composiciones de carácter civil los asuntos que allí faltan en los relieves (figs. 114 y 115). Los colores brillantes de los cuadros y frescos, la expresión de las fisonomías, están por desgracia del todo desprovistos de ambiente y perspectiva, y por ello no llegan á conseguir aquel superior efecto que pudieron lograr más tarde los grandes pintores griegos. Pero hoy gozamos con este arte, que podríamos llamar de un solo plano, fatigados por el exceso de ciencia de nuestra pintura moderna. Además, según una hipótesis, á los pintores egipcios habría que reconocerles por los maestros de la Grecia; ésta por lo menos era la creencia de los antiguos, que recordaban no pocos nombres de artistas egipcios que habían pasado á Europa. Herodoto suponía que el arte de la pintura llegó á Grecia por obra de los pintores egipcios, los cuales hacían destacar las figuras por simples siluetas de un solo color, y que poco á poco se fué dando variedad de colores á las diversas partes de los personajes representados. Hoy, después de nuevos estudios, se insiste por algunos en esta opinión de una influencia permanente del Egipto en los orígenes



Fig. 114.— Faraón con un músico. Pintura de Tebas.



Fig. 115.— Arpista delante del Faraón. Pintura de Tebas.

de la pintura y escultura griegas; el último triunfo de los artistas tebanos sería así el de legar su experiencia á los griegos, que debían alcanzar la plenitud del arte de todos los tiempos.

RESUMEN. — Los faraones de la 11.ª dinastía trasladan su capital á Tebas, en el Alto Egipto. Allí, en lugar de sus sepulturas características de las pirámides y los templos adyacentes, abren en el acantilado de sus montañas, largos corredores que llevan á una cámara decorada de pinturas. Persiste el culto del Faraón divinizado en un templo construído al pie de la montaña, en la llanura de la ribera del Nilo. En la otra ribera se extiende la ciudad, con sus dos templos colosales: Karnak y Luxor. Los templos egipcios tienen una planta confusa por la acumulación de nuevas dependencias que agregaron los nuevos faraones. No obstante, se distinguen tres elementos capitales en todo templo egipcio: un patio anterior, una sala para las procesiones y un santuario ó naos donde está la capilla con el simulacro del dios. El templo está precedido de una avenida monumental de esfinges y aislado del exterior por una doble pared sin aberturas. Todas las partes del templo, y principalmente la sala hipóstila ó de las procesiones, están decoradas con relieves policromados de colores vivos. Estos relieves no respetan las líneas arquitectónicas del edificio, labrándose á veces hasta sobre los fustes de las columnas. En cambio, como construcción, los templos egipcios dejan mucho que desear. No hay un verdadero rigor cronológico en la evolución de los estilos arquitectónicos; sin embargo, algunas dinastías muestran preferencia por ciertas formas de soportes, como las columnas en forma de palmera de las primeras dinastías y los pilares osiríacos ó con figuras de Osiris en tiempos de Ramsés II. La escultura hace maravillas en los retratos y hasta en la ejecución de figuras de animales, como la vaca Hathor de Deir-el-Bahari.

BIBLIOGRAFÍA. — La obra monumental: *Description de l'Egypte* se completa con la de la expedición alemana: LEPSIUS: *Denkmäler aus Egypten,* 1845. — Un primer libro de conjunto. PRISSE D'AVENNES: *Histoire de l'art egyptien,* 1879. MARIETTE: *Karnak, Abydos,* etc. PERROT ET CHIPIEZ: *Histoire de l'Art dans l'antiquité.* — Sobre los sepulcros tebanos: NAVILLE: *The XI dinasty temple* y *The great temple at Deir-el-Bahari.* DAVIES: *The tombs of the queens.*—Sobre la restauración de los templos: *Annales du service des antiquités de l'Egypte.* I-VII. — Sobre estatuaria y el arte egipcio en general: *Memoires* y *Bulletin de l'Institut français d'archeologie orientale. Catalogue general du Musée du Cayre,* 27 vols. en folio. — JORGE EBERS: *Egipto,* dos volúmenes en folio mayor. Edición castellana. Salvat y C.ª, Barcelona.

REVISTAS. — *Revue d'Egyptologie.* París. — *Recueil des travaux relatifs à la Philologie et à l'Archeologie egyptiennes et assyriennes.* París.



Fig. 116. — Retrato en relieve policromado de Tutmés II.
Deir-el-Bahari.



Fig. 117. — El gran speos de Ipsambul. NUBIA.

CAPÍTULO V

LOS TEMPLOS DE LA NUBIA. — EL ARTE SAITA. — LAS ARTES MENORES EN EGIPTO.

EL Egipto, — dice Naville, — no es un pueblo desarrollado alrededor de una capital, ni un Estado alrededor de una ciudad, sino que es una nación extendida á lo largo de un río.» A cada lado del valle, el desierto no se prestaba á una expansión colonial. Por esto la única colonia efectiva del Egipto fué su prolongación siempre á lo largo del Nilo, remontando el valle, de la Nubia hasta la Etiopia. Este segundo Egipto, á partir de las primeras cataratas, fué disputado algunas veces por los monarcas etíopes, pero la mayor parte del tiempo los destacamentos militares de los Faraones gozaron allí de calma y seguridad suficientes para construir las espléndidas obras que son aún la admiración de los turistas, que en mayor número cada día se atreven á remontar el Nilo hasta Kartum. Las demás colonias no tenían carácter permanente y la Nubia es el único sitio donde los ejércitos faraónicos dejaron sus huellas monumentales,

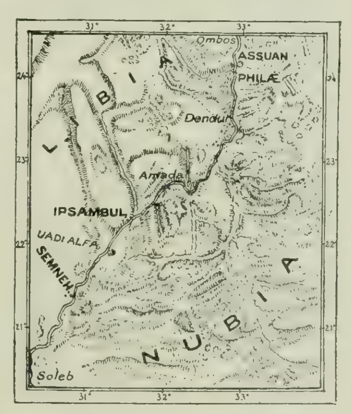


Fig. 118. — El valle del Nilo en la Nubia.

ya que no podemos conceder esta importancia á las estelas militares, que, como testimonio de su paso, esculpieron los Faraones en el Asia. Casi cada año, durante el período de las grandes dinastías tebanas, los carros y la caballería ligera atravesaban el istmo de Suez, para cobrar los tributos y castigar á los rebeldes de las provincias sujetas al protectorado del Egipto. La Biblia nos habla con frecuencia de estas excursiones del Faraón, haciéndonos saber cómo durante largas épocas los reinos de la Siria y Palestina temblaron á la proximidad de los ejércitos africanos. La propia Jerusalén tuvo que tolerar durante muchos años una guarnición egipcia en su castillo, y asimismo Damasco y toda la Siria, hasta el Eufrates, y las montañas donde se apoyaban los Hititas. Al regreso de las *razzias* imperiales, el Faraón grababa á lo largo de las rutas estratégicas las inscripciones y relieves conmemorativos de sus hazañas; pero muchas veces, falto de artistas egipcios, tenía que recurrir á escultores del país. Así, por ejemplo, los más antiguos recuerdos de la dominación faraónica en el Asia, que serán seguramente las estelas de Ramsés II, cerca de Beyrout, aunque conservan una apariencia de estilo egipcio, muestran en sus figuras señales evidentes de haber sido ejecutadas por artistas asiáticos.

Pronto, en esta fácil explotación de los pueblos orientales, se levantó para el Egipto un competidor terrible, el imperio asirio, que le despojó del botín anual de los tributos para explotarlos él regularmente. Al crecer Assur, las guarniciones egipcias retrocedieron al Nilo, quedando los Faraones á la defensiva, hasta que, finalmente, los carros asirios atravesaron á su vez el istmo y Tebas fué sojuzgada por el formidable señor de Nínive. La Nubia estaba fuera del radio de influencia del imperio del Asia, pero allí el peligro era también grande, por el temor de la Etiopia, y así se comprende que los destacamentos colonizadores de los Faraones quisieran salvar sus monumentos de la destrucción que podría traer consigo una invasión; estos templos, situados más arriba de la primera catarata, no están construídos con sillares, sino labrados en el interior de la montaña. Entre la sexta y la décima dinastías, la Nubia habíase perdido ya por primera vez; reconquistada por el primer imperio tebano, recobró su independencia cuando el Egipto cayó en manos de los Reyes Hicsos ó Pastores, y la décimoctava dinastía tuvo que consolidar la obra de sus predecesores extendiendo la frontera hasta Napata y las altas mesetas de la Etiopia. Un país expuesto así á retroceder á la barbarie, cayendo en manos de los enemigos de su religión nacional, necesitaba un templo más sólido, que no pudiera ser destruído fácilmente por los vencedores, impulsados por su fanatismo patriótico y religioso. La construcción de cámaras sucesivas excavadas en la roca tenía la ventaja de que, si bien podían ser violadas ó destruídas fácilmente, en cambio podían res-

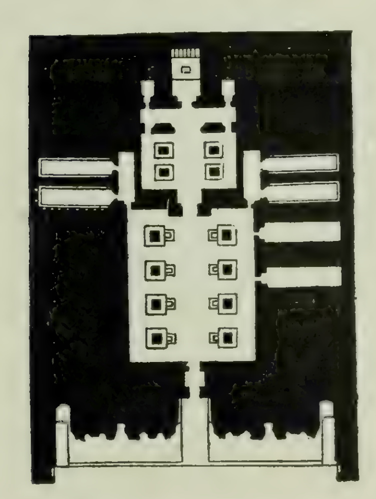


Fig. 119. — Planta del gran speos de Ipsambul.

taurarse en poco tiempo. Una vez restablecido el orden, pintores y escultores repararían el daño ocasionado por la ocupación.

Tanto es así, que en aquellos parajes, como Napata y Meroe, donde los templos estaban protegidos por un fuerte destacamento militar, y existía una población urbana interesada en la conservación del santuario, los edificios religiosos estaban construídos con bloques al efecto transportados hasta allí, como los que generalmente se empleaban en Egipto. Pero muchas veces las milicias del Faraón sentían la necesidad de dedicar un templo á las divinidades que les habían protegido en la conquista, y en medio del valle deshabitado parecíales más seguro esconderlo en la roca viva y abrirlo en el seno de la montaña. Los veteranos egipcios (como más tarde los legionarios romanos) dejaban las armas por el pico y el azadón, y abrían en la masa del granito estos monumentos extraordinarios que constituyen la huella profunda de la dominación faraónica hasta la lejana Etiopia.



Fig. 120. — Uno de los colosos del gran speos de Ipsambul.

Los templos de la Nubia tallados en la roca llevan todavía los nombres de *speos* con que los conocían los antiguos griegos. El gran speos de Ipsambul está destinado á conmemorar las victorias de Ramsés II contra los negros del Africa y contra los pueblos de Siria. Los cuatro colosales monolitos que decoran la entrada, causan al viajero que remonta el Nilo una sensación inolvidable (figs. 118, 119 y 120). El gran speos de Ipsambul representa, en las construcciones excavadas en la roca, lo que la sala hipóstila de Karnak en las construcciones aparejadas. Ramsés II fué el rey arquitecto por excelencia; los antiguos griegos decían que mandó edificar un templo en cada ciudad de Egipto, y así se comprende que no podía descuidar su colonia de la Nubia, que era como la prolongación de la patria; sobre las aguas tranquilas del Nilo, en el talud de las rocas, se levantan los inmóviles colosos de granito, que miden sentados más de veinte metros de altura. A cada lado de la puerta, dos pequeñas imágenes en relieve

Fig. 121. — Fachada del pequeño speos de Ipsambul.

muestran á Ramsés adorando á Amón. La puerta conduce al interior de un templo, cuya disposición es la misma de las grandes construcciones religiosas del país. Hállase primero una cámara con el techo sostenido por pilares monolíticos en forma de figuras osíricas, idénticas á las del Rameseón de la llanura tebana. De esta primera cámara se pasa á la segunda, que hacía el oficio de sala hipóstila. Al fondo, una tercera cámara servía de *sancta-sanctórum*. Hay además seis habitaciones ó capillas laterales.

Más arriba del gran speos de Ipsambul existe otro monumento del mismo tipo, llamado generalmente *el templo pequeño*, porque, en comparación con el anterior, es de menores dimensiones. En el pequeño speos de Ipsambul el Faraón está también representado cuatro veces, sólo que aquí aparece en pie y alternando con dos colosos que reproducen la figura de la Reina, divinizada con los atributos de la diosa Hathor, que es la Venus egipcia (figs. 121 y 122). Su disposición interior es más sencilla, pero conserva también los tres elementos indispensables de todo templo egipcio: el pórtico anterior, la sala de las ceremonias y el santuario, los tres excavados en la roca. Estos templos subterráneos debieron estar únicamente iluminados

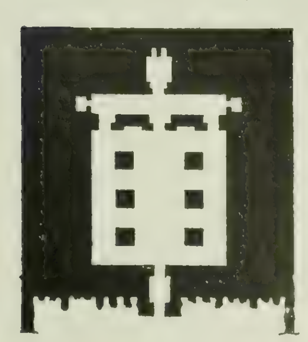


Fig. 122.—Planta del pequeño speos de Ipsambul.

con luz artificial, porque no basta la escasa luz que se introduce por la puerta.

Así, pues, á lo largo del Nilo se levantaban los testimonios de la dominación de los Rameseidas. Son obras que, á pesar de la práctica que tenían los egipcios en la perforación de las galerías en la peña para sus cámaras funerarias, exigían tiempo y medios no escasos. Pero no todos los templos de la Nubia están excavados en la roca; á veces sólo una mitad del edificio está tallada dentro de la montaña y la otra mitad construída al exterior, de obra de cantería. A estos edificios mixtos, mitad *speos* y mitad templos al aire libre, se les llama *hemispeos* y se hallan generalmente en sitios donde el valle del Nilo tiene ya anchura bastante para desarrollar en él una planta monumental.

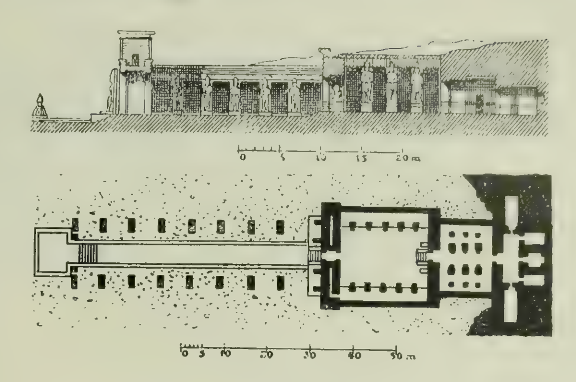


Fig. 123.—Hemispeos de Gerf-Huseín. *(Perrot y Chipiez).*

El hemispeos de Gerf-Huseín, cerca de Amada, tiene una planta aún más completa y más parecida á la ordinaria de los templos tebanos. El valle del río deja allí un ensanchamiento suficiente para que puedan desarrollarse todas las partes de la arquitectura. Hay una avenida ó *dromos*, con su doble hilera de esfinges, que conduce hasta la puerta del primer pilono del santuario. Dentro se encuentra el patio con pilares, que forman un pórtico á cada lado. Los soportes tienen también las características figuras osiríacas, que aparecen en todas las construcciones reales de los Rameseidas y casi vienen á determinar el estilo de esta época. Sigue después la sala hipóstila, con los pilares centrales más altos, también con figuras osiríacas adosadas, y por fin la única parte excavada en la roca, que es el *sancta-sanctórum*, con tres capillas posteriores (fig. 123).

En Gerf-Huseín, los elementos tradicionales del templo egipcio han sido, pues, reproducidos en la colonia lejana con poquísimas variantes; pero, además, á todo lo largo del Nilo, en la Nubia, se levantaron otros templos, hoy medio destruídos, en que se manifiestan algunas particularidades características. Muchos de estos edificios tienen la forma de un núcleo central de cámaras, rodeadas de una columnata ó pórtico exterior, del que no hay más que un ejemplo en las construcciones del Alto y del Bajo Egipto: el famoso templo de Elefantina, cerca de Assuán, en la propia frontera de la Nubia.

El templo de Elefantina se encontraba en una isla del río y fué estudiado por los sabios franceses que acompañaban á Bonaparte, los cuales dieron en su obra: *Description de l'Egypte*, la planta y las medidas de este templo y una vista de sus ruinas. Más tarde, éstas fueron totalmente devastadas para aprovecharse de los materiales, de modo que los dibujos de los franceses son hoy el único elemento que existe para hacernos cargo de esta construcción singular. La restauración que con estos datos han publicado Perrot y Chipiez en su libro

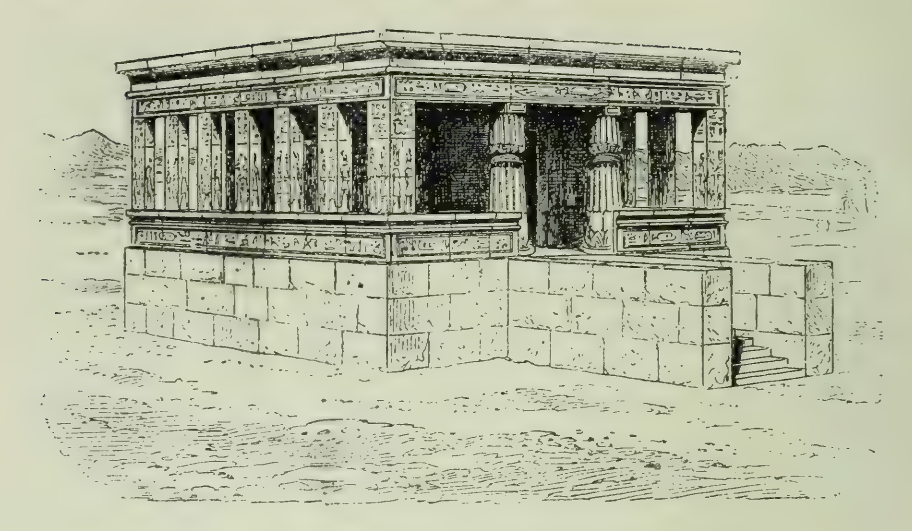


Fig. 124.— Restauración del templo de Elefantina. *(Perrot y Chipiez).*

(fig. 124), da una idea de lo que debía ser aquel edificio, único en su género en el Egipto hasta entonces conocido. Pero los franceses de la expedición de Bonaparte no pasaron de la primera catarata; si hubieran conocido los templos de la Nubia, aquel edificio rectangular, rodeado de un pórtico de pilares y columnas, ya no les hubiera parecido tan extraordinario.

El *Service des Antiquités* del Egipto se ha preocupado en estos últimos años de la restauración de los viejos edificios de la Nubia, y lleva publicados ya tres volúmenes dando cuenta de sus trabajos. Los edificios medio descompuestos de la colonia (fig. 125) han sido hechos de nuevo, y estas formas especiales de los templos, con su pórtico alrededor, son bastante frecuentes. Constituye esta disposición una sorpresa, porque en el templo tebano todo parecía estar precisamente dispuesto para su aislamiento del exterior; lo que rodea al templo es siempre una doble pared, sin aberturas y de elevación suficiente.



Fig. 125. — Templo de Semneh.

Es curioso observar que, habiendo sido el Sudán conquistado por los ingleses, la Nubia vuelve á tener hoy una posición intermedia. El servicio de investigación de las antigüedades en Egipto es francés, y considerando la Nubia como una colonia del Egipto, atienden los franceses á

la conservación de sus monumentos; pero también los ingleses han creado un *Archeological survey of Nubia*, dependiente del gobierno del Sudán, que hace excavaciones y publica sus memorias.

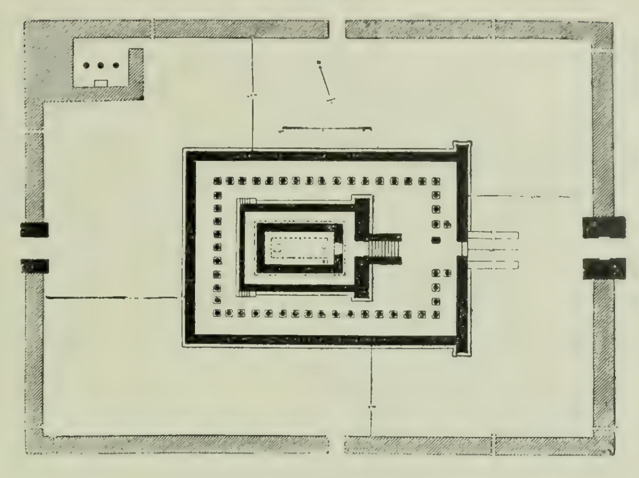
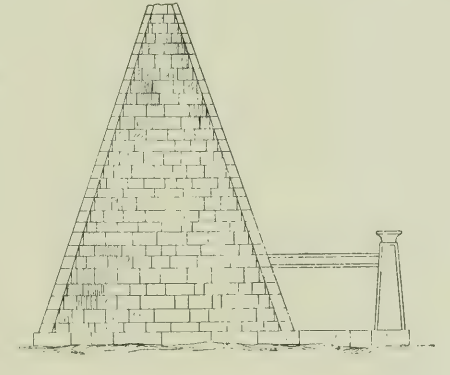


Fig. 126. — Planta del templo del Sol en Meroe. *(Garnstang).*

En Napata, la capital de la Nubia, los templos egipcios no fueron construídos tampoco igual que todos los edificios tebanos, y sus ruinas han sido excavadas en estos últimos años, en que la ocupación del Sudán por los ejércitos ingleses ha procurado á esta región la más completa seguridad. Durante el gobierno de los Faraones, Napata fué una especie de feudo del gran sacerdote de Karnak, y cuando el clero de Tebas se enemistó con los Faraones de la 22.ª dinastía, usurpadores del trono, el sumo sacerdote se retiró á su posesión de Napata. La segunda capital de la Nubia, Meroe, ha sido excavada durante el invierno de 1909 por el profesor Garnstang, de la Universidad de Liverpool, auxiliado del profesor Sayce. Los templos de la segunda capital de la Nubia han aparecido con su carácter egipcio, como es natural, pero los relieves, esculturas y el estilo arquitectónico son las manifestaciones de un arte local derivado del egipcio. También la forma de los templos es distinta; no tienen aquella planta tan característica de los templos tebanos, con su sucesión de patios y salas hipóstilas. Un primer templo de Meroe, que parece ser el de Amón, muestra disposición muy parecida á la del templo de Elefantina con columnas á su alrededor. Otro templo, dedicado al Sol, tiene un primer recinto de murallas, y en el interior otro espacio rectangular con un pórtico que encierra el santuario (fig. 126).



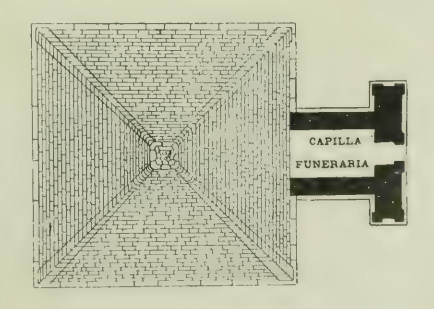


Fig. 127.— Pirámide de Meroe.



Fig. 128.—Vista de la isla de Philae antes de construirse la presa de Assuán.

Es curioso que en este reino de la Nubia se conservaron los estilos egipcios hasta los tiempos cristianos. Adviértese en él deliberado propósito de imitar aquellas vetustas civilizaciones que en otros tiempos florecieron en su territorio; los reyes nubios, por ejemplo, ponen empeño en hacerse enterrar en pirámides, como los primeros Faraones del Egipto, lo que ya resulta arcaico. Cuando en Alejandría reinan ya los Tolomeos, allí, en la lejana Nubia, los monarcas construyen aún en Meroe las pirámides de Gebel-Barkal, cuya forma es más alargada, más puntiaguda que la de las pirámides de Menfis y las demás del primer imperio egipcio (fig. 127).

Las pirámides de Meroe tienen aún al pie una capilla funeraria, recuerdo del primitivo templo del difunto. El cadáver se halla enterrado en el seno de la masa, que es de piedra labrada, con cuidadoso aparejo de los sillares. Las pirámides de Meroe fueron ya exploradas á principios del siglo pasado por Ferlini, descubriéndose las momias con sus joyas; pero la actual comisión de la Universidad de Liverpool ha de completar todavía el estudio arqueológico de estos monumentos.

Un extraño gusto arqueológico por los tipos de otras escuelas anteriores se manifestó aún con mayor grandeza y más bellamente en el propio Egipto, en tiempos de Psamético, *el Restaurador*, cuando después de dos siglos de ocupación oriental de asirios y persas, el valle del Nilo recobró su libertad y restableció sus dinastías nacionales. Entonces la capital se trasladó de nuevo al Delta; le convenía al Faraón hallarse cerca de la frontera del Asia, porque el lugar de peligro era el istmo. Sais fué elegida entonces por capital, y al arte de este período se le llama, por consiguiente, *arte saita*. Tebas, la capital antigua, quedó casi abandonada; su población, que había aumentado con



Fig. 129. — El gran templo de Philae inundado por las aguas de la presa de Assuán.

la presencia de la corte, fué disminuyendo; algunos barrios quedaron desiertos, y sólo alrededor de los grandes templos formáronse pequeños villorrios, que fueron tantos como grandes edificios había tenido la antigua metrópoli. Todo lo que hicieron los nuevos Faraones para restaurar los venerables monumentos tebanos, y hasta para construir á su lado otros nuevos, no fué suficiente para renovar la vida, que allí se iba extinguiendo poco á poco. Psamético construyó aún un pilono en Karnak, pero Tebas fuése quedando como un verdadero museo, donde se guardaba perenne el recuerdo de sus dinastías gloriosas, y así se conservó hasta el tiempo de los emperadores romanos. Después la Tebaida fué, para los anacoretas cristianos, lugar de retiro predilecto, el desierto por excelencia, la soledad deseada.

En el Delta, en cambio, Psamético evocó un Egipto nuevo de entre las ruinas á que había quedado reducido después de las guerras con Nínive. Restauró los canales y los caminos, devolvió la tranquilidad al pueblo, reparó los antiguos monumentos, y en todas partes fomentó el gusto por las artes. En Menfis construyó el pórtico del templo de Phtah y el gran establo donde se guardaba el buey Apis. Habiendo encontrado destruído en parte el Serapeum, ó tumba de los Apis anteriores, mandó á sus arquitectos abrir nuevas galerías en una capa más sólida de terreno. A excepción del Serapeum, descubierto por Mariette, nada conocemos de esta famosa Sais, la última capital faraónica, y apenas su emplazamiento está indicado vagamente.

En cambio, por fortuna, se han conservado hasta hoy soberbios edificios



Fig. 130. — Isla de Philae. Pabellón de Nectanebo.

del arte saita en el otro extremo del Egipto, ya en la frontera de la Nubia, en una isla del lago que formaba el río sobre la primera catarata. Esta presa natural del dique de rocas que producía la catarata, ha sido en estos últimos años levantada de nivel, en Assuán, con obras colosales, por los ingenieros británicos; las aguas han subido, y el Nilo embalsa allí una enormidad de millones de metros cúbicos de agua, que sirven de reserva para los períodos anuales de sequedad. El encanto de las rápidas corrientes del río en los alrededores de la catarata, sembrados de isletas, ha desaparecido, y las tierras sumergidas sólo muestran, encima de las aguas, los altos tallos de las palmeras y las partes más elevadas de sus edificios.

En una de estas islas de los rápidos del Nilo aseguraban los sacerdotes que estaba una de las tumbas de Osiris, y por esta causa se multiplicaron allí los templos y se convirtió en un sitio sagrado del Egipto. Los sabios de la expedición de Bonaparte, que fueron los primeros en estudiar los edificios de la isla de Philae, por primera vez también describieron el efecto que producía la isla maravillosa: «Al llegar más arriba de la catarata, por el camino abierto en la roca, donde discurrieron los antiguos peregrinos, se percibe en un momento dado todo el esplendor de la isla de Philae. Los grandes monumentos, los árboles que les rodean, las aguas del río, las orillas cubiertas de vegetación, forman un cuadro tan risueño que sorprende más al salir del árido valle inferior...» (Fig. 128). Y para que se vea el orgullo legítimo de los hombres de ciencia que acompañaban á Bonaparte, copiamos los siguientes párrafos, que escribían después de estudiar



Fig. 131. — Pórtico de Philae.

las inscripciones griegas y latinas que cubren los templos de Philae: «Cerca de estas inscripciones, encima de la puerta del pilono, se ve otra leyenda que perpetuará durante siglos uno de los acontecimientos más grandes de nuestra época; está dedicada á la conquista del Egipto por el general Bonaparte, la derrota de los mamelucos, perseguidos por el general Desaix hasta más arriba de las cataratas, y la entrada de los franceses victoriosos en la isla de Philae. Más lejos, en el interior del templo, otra inscripción grabada en la misma época y por las mismas manos, fija con exactitud la posición geográfica de la isla. Así estos dos monumentos aseveran á la vez el testimonio glorioso del valor de los ejércitos de Francia y el no menos honroso de sus conocimientos, y esta asociación de las ciencias y las armas no será la menor gloria del gran capitán que, si emprendió la conquista de un país sumido en la barbarie, fué para llevar á él la luz de la civilización.»

El templo mayor de esta isla, que cubría casi la totalidad de su superficie, no es precisamente el que tiene más interés para nosotros; construído ó reedificado en la época del protectorado romano, aunque presenta todos los caracteres de los primeros templos egipcios, apenas se distingue en la planta y en el estilo de los grandes templos tebanos del Egipto tradicional (fig. 129). Pero en cada uno de los extremos de la isla se levantan dos elegantísimas construcciones, obra de las dinastías saitas, llamadas la una *el pabellón de Nectanebo* (fig. 130) y la otra *la alcoba del Faraón* (fig. 131). Son propiamente dos desembarcaderos ó



FOT. DELIUS.

Fig. 132.— Coloso del faraón Psamético, en la selva de Menfis.

kioscos descubiertos, formados por exquisitas columnatas de una belleza incomparable. Ejecutados por los artistas saitas, apenas tenían precedentes en la arquitectura egipcia y demuestran la originalidad del arte egipcio hasta en sus últimos tiempos. Las columnatas, de bellas proporciones, reflejaban sobre las aguas, y su sombra deliciosa estaba más resguardada por un alto antepecho, quedando abiertos en los intercolumnios tan sólo unos espacios pequeños á modo de ventanas. La escalinata que desde el agua conducía á uno de estos edificios, tenemos que reconstruirla mentalmente: en un rellano se levantaba un gracioso obelisco de granito; más arriba se encontraba el pórtico, como recogiendo toda la brisa del Nilo. Desde allí la vista se extendía sobre el pequeño mar sembrado de isletas que formaba el río... Hoy las aguas, en su mayor altura, llegan hasta la mitad de las columnas; el obelisco, sumergido, sólo deja ver su remate sobre el nivel de la presa; los remeros penetran con su barca en el kiosco, y en las húmedas paredes se ve la sucia señal de las altas aguas del río cargadas de limo. *La muerte de Philae*, con sus edificios de los últimos faraones, puede que sea aún más completa si los ingleses se deciden á elevar el nivel de la presa de Assuán, como lo tienen en proyecto. Para que se vea que estas construcciones graciosas de la isla de Philae no eran una excepción única en el arte saita, reproducimos el kiosco de Gertassi, en la Nubia, mucho más arriba de Philae, pero del mismo carácter y estilo. (Lám. VI).

Estas construcciones de kioscos tienen una gracia y una ligereza de proporciones que no se encuentran en los viejos templos tebanos; pero á veces los príncipes saitas quisieron imitar á sus antecesores faraónicos en su gusto por



El Kiosco de Gertassi en la Nubia.



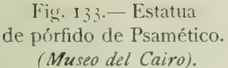


Fig. 133.— Estatua de pórfido de Psamético. *(Museo del Cairo).*



Fig. 134.— Estatua de una reina saita, con el emblema de Hathor. *(Cairo).*



Fig. 135.— Pequeña estatua en bronce de la dama Takusit. *(Museo de Atenas).*

las figuras gigantescas y exageradas: en el oasis de palmas que forma la selva de Menfis hay una estatua colosal del faraón Psamético, derribada, que es una imitación de otro coloso de Ramsés II, erigido en el propio oasis (fig. 132).

Pero en estas obras descomunales los artistas de la época saita se nos presentan fuera de su centro; no en vano habían pasado los siglos y el Egipto se había puesto en contacto con otros pueblos más armónicos. «La pintura y el grabado de los jeroglíficos, — dice Maspero, — llegaron en la época saita á un grado de perfección admirable, multiplicándose las estatuas y los bajorrelieves. La escuela saita se caracteriza por su elegancia y finura de detalles, las materias más duras se dulcificaron con estilo puro, lleno de gracia y castidad.»

Decimos esto porque es muy frecuente asegurar que el Egipto se empeñó en conservar sus tradiciones y en repetir los motivos de las escuelas seculares, sin apenas ninguna innovación ni cambio en sus varios renacimientos, durante sus grandes dinastías. Pero muchas veces, creyendo imitar ó reproducir un tipo arcaico, produjo sus obras más originales. En esta época de los príncipes saitas, el gran poder y la fuerza expansiva de los faraones conquistadores había declinado para siempre. Toda la magnificencia de los Tutmés, Seti y Ramsés era ya imposible, y más bien en sus postrimerías el Egipto admiraba los ideales simples, con la quietud y la paz de las primeras dinastías, cuando la nación vivía tranquila, sin la ambición de dominar el mundo. Por esto, en todas las obras de los tiempos de los príncipes saitas adviértese el propósito de reproducir, de entre todos los estilos, los más primitivos. Los ricos se hacen enterrar en cáma-



Fig. 136. — Retrato de una princesa saita *(Museo del Vaticano)*

ras en cuyos muros copian escenas de las antiguas mastabas, como si las costumbres fueran aún las de la época de los constructores de pirámides; pero en la interpretación de estos viejos tipos, ¡qué novedad, qué elegancia más moderna!

Las esculturas labradas con preferencia en las piedras más duras, el rojo granito ó el pórfido verde, son de formas simples, en posiciones hieráticas, como las de los primeros faraones. Se ha huído de la naturalidad, suprimiendo los pliegues de los vestidos: las estatuas parecen envueltas en un manto ideal que se adapta al cuerpo en formas redondeadas. Son interesantes, por ejemplo, las estatuas de Psamético, del Museo del Cairo, vestido como los monarcas antiguos y empuñando el cetro del doble Egipto, ceñida la tiara de los viejos reyes, que ya había caído en desuso (figura 133). Otra reina lleva en la cabeza los cuernos y la luna, símbolo de Hathor, la Venus egipcia (fig. 134). Las mismas formas redondeadas, suavemente contorneadas en bronce, son las de una dama saita, representada en una maravillosa estatuíta del Museo de Atenas (fig. 135). El tocado de esta dama, Takusit, es el mismo de las estatuas funerarias de las primeras dinastías, cuando el imperio acababa de constituirse y se conservaba aún la tradición de las pelucas prehistóricas. Pero en el estilo hay una exquisita novedad, una elegancia refinadísima de civilización madura en la voluptuosidad de formas de aquel retrato. En otra cabeza de la época saita, del Museo Vaticano, sobre la peluca tradicional se ha puesto un gracioso adorno, un pájaro bellísimo con las dos alas extendidas (figura 136).



Fig. 137. — Vasos canópeos. *(Egypt Exploration Fund).*

Otra escultura interesante es una copia de la vaca Hathor descubierta en Deir-el-Bahari, de que ya hablamos en el capítulo anterior.

La vaca Hathor de la época saita era ya conocida hace mucho tiempo y el Museo del Cairo la guardaba como una obra de segundo orden, despertando relativo interés, hasta que fué descubierto su modelo de Deir-el-Bahari. La comparación es curiosa: la vaca saita, labrada en piedra dura, es un esfuerzo de *diletantismo* refinado; la otra, el original, es una estatua viva y animada, á pesar de haberla tallado en caliza.



Fig. 138. — Sillón egipcio. *(Museo Británico).*

Las tumbas nos han proporcionado también, en perfecto estado de conservación, el ajuar funerario. El difunto era enterrado con sus joyas, su vajilla, sus muebles y sus vestidos. Las entrañas se depositaban en sendos vasos de piedra labrada, llamados *canopes,* de formas graciosas, sirviendo de tapadera una cabeza esculpida (fig. 137). El ajuar funerario de las tumbas, todos los enseres que acompañaban al cadáver, nos han permitido conocer no pocos objetos de uso común, y vemos en ellos reproducidos el gusto y estilo que caracterizan los grandes monumentos: las molduras (la gola invertida y el baquetón), la flor de loto y el papiro, etc., etc. Algunos de estos objetos artísticos tuvieron un desenvolvimiento tan feliz, que fueron adoptados sin variación por los artistas clásicos de Grecia y Roma (fig. 138). Los pequeños vidrios y las porcelanas fueron imitados después por los fenicios y griegos, que hicieron con ellos un comercio universal. Las joyas egipcias fueron disputadas también por las grandes damas romanas, y las vitrinas del Museo del Cairo, que contienen los despojos de las momias de algunas reinas de las grandes dinastías, son pasmo del visitante, sorprendido de tan exquisita fastuosidad. Hay una feliz combinación de la riqueza y de lo bello en los grandes collares regios, con varias hileras de piedras de vivos colores entrelazadas con figurillas de oro esmaltadas, y con enormes placas colgantes que alternan con los escarabeos místicos. El marfil era una de las materias que más afición tenían en labrar los artistas egipcios. Usitarsén, el gran faraón de la duodécima dinastía, se expresa así en una estela traducida por Maspero: «Nadie en el mundo nos gana á mí y á mi hijo mayor en el trabajo de los metales,



Fig. 139.—Porcelanas egipcias. *(Museo de Gerona).*

del oro, la plata y las piedras preciosas, hasta el ébano y el marfil.» Esto indica el interés que por el arte se tomaban los más elevados personajes. Las obras de orfebrería y vidriería y las porcelanas de Egipto fueron estimadísimas durante toda la antigüedad.

La cerámica ó porcelana egipcia, casi monócroma, era barnizada con un esmalte azul verdoso, con el que dibujaban hábilmente en platos y vasos las figuras de palmas, lotos y otras flores que llenaban todo el campo. Los griegos estimaban mucho los pequeños vasos egipcios de esta porcelana, que á veces tenían formas de animales. Dos de ellos, encontrados en la colonia griega de Empurias, en España, se custodian en el Museo de Gerona (fig. 139). Eran también habilísimos los egipcios en la metalurgia, y desde muy antiguo conocieron y trabajaron el hierro. La ligereza de sus obras puede comprenderse por un carro egipcio de batalla, encontrado en una tumba de Tebas y hoy día en el Museo Arqueológico de Florencia (fig. 140).

Resumen. — La única colonia del Egipto, la Nubia, ó sea el valle superior del Nilo, está llena de edificios que no son exactamente iguales en disposición á los del Egipto propiamente dicho: ó bien están excavados en la roca, ó forman cámaras rodeadas de columnatas y pilares, que dejan un pórtico en sus cuatro fachadas. Los templos labrados en la roca se llaman *speos* y los mayores son los de Ipsambul. Como templo rodeado de pórticos el más antiguo conocido es el de Elefantina; otros hay en Meroe, la capital de la Nubia. Un postrer renacimiento del Egipto tuvo lugar bajo las dinastías llamadas *saitas*, que tienen en Sais la capital. Sus obras más importantes que se han conservado son los templos y edificios de Philae. La escultura, dotada de gracia aristocrática, representa con sumo refinamiento los tipos antiguos.

El Egipto tuvo desde los primeros días de su antiquísimo imperio un estilo bien característico en sus artes industriales. Las joyas con esmaltes son bellísimas, como también los muebles, los marfiles y las armas. Su cerámica era una porcelana esmaltada de color azul, que los fenicios y griegos llevaron á todas las regiones del Mediterráneo.

Bibliografía.— Sobre la Nubia. Hoskins: *Travels in Etiopia. Meroe*, 1836.— Maspero: *Restauration des temples inmergées de la Nubie. Service des Antiquités*, 1907-1910. *Archeological survey of Nubia*, 1908.—Sobre los templos de Meroe. Garnstang: *University of Liverpool. Arch. Institute. Annual meeting*, 1910.—Sobre Philae, véase: *Description de l'Egypte*, vol. V.



Fig. 140. — Carro egipcio. *(Museo de Florencia)*.



Fig. 141. — Excavaciones de Sírpula. *(Sarzec-Heuzey).*

CAPITULO VI

ORÍGENES DE LA ASIRIOLOGÍA. — ARTE CALDEO. — CONSTRUCCIONES DE BABILONIA.

Unos cincuenta años atrás (precisamente antes de 1843) no se conocían otras fuentes históricas de los antiguos imperios del Asia que las repetidas maldiciones de los profetas hebreos contra Nínive y Babilonia. Nínive, la capital de los monarcas asirios, *la caverna de los leones*, era ya un montón vastísimo de ruinas cuando Jenofonte, con sus diez mil, atravesaba el Asia. Babilonia, la metrópoli caldea, medio destruída, provocaba la admiración de Herodoto, que transmitía á la posteridad la leyenda fantástica de sus edificios, con sus templos y jardines, puertas y murallas. Estrabón la encuentra ya casi desierta, pero nunca se perdió, como de Nínive, la noticia de su emplazamiento. Los ladri-

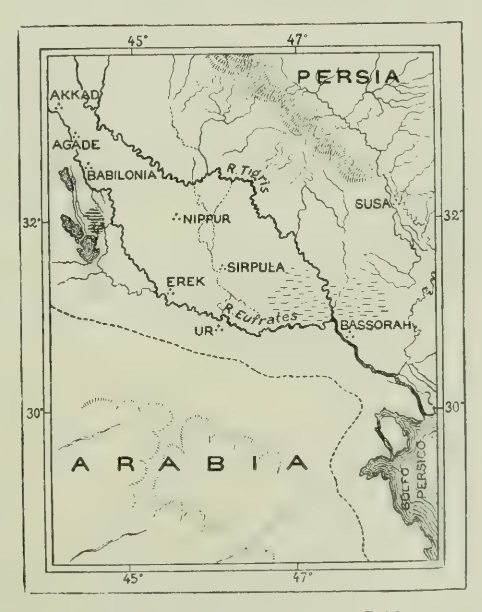


Fig. 142. — Ciudades antiguas de Caldea.

llos con inscripciones cuneiformes de la antigua Babilonia, servían á los habitantes de Bagdad para construir sus viviendas, y á lo lejos, en el desierto inmenso que cruza el Eufrates, se distinguía aún la montaña artificial de Babil, que había sido la gran pirámide del templo de Belo.

El conocimiento de la historia del Egipto dió alguna luz sobre las dinastías asirias y los pueblos caldeos, que habían tenido relaciones con el imperio faraónico. Pero cincuenta años atrás no habían llegado á Europa más que algunos pequeños relieves y esculturas, procedentes de Asiria y traídos al comercio de las antigüedades por los mercaderes de las caravanas que atravesaban la Mesopotamia. Niebhur fué el primero que comprendió la labor colosal que nos tenían reservada los antiguos imperios de Asia. «¡Preparad los caminos, — decía en 1829, — porque se presenta un manantial de estudios inagotable! Surgirán nuevos Champolliones para las lenguas de Asiria; acaso nuestros hijos logren ver descifradas las escrituras cuneiformes.»

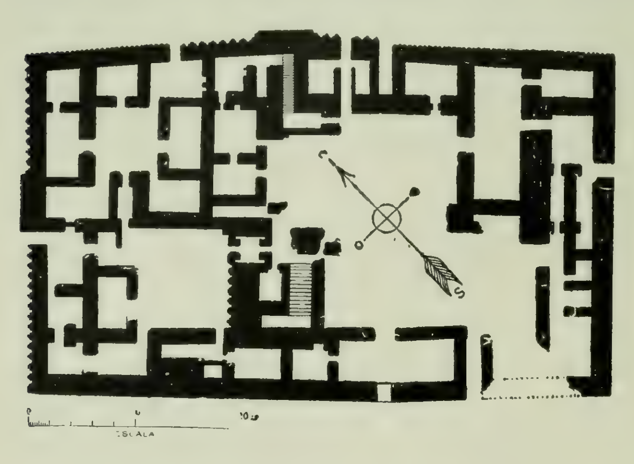


Fig. 143. — Plano del palacio de Gudea, en Sírpula.

Las escrituras cuneiformes, llamadas así porque sus signos silábicos están formados con dibujos combinados en forma de cuña, son anteriores al descubrimiento del alfabeto por los fenicios, y fueron la caligrafía diplomática é internacional del Oriente. Su desciframiento no fué tan fácil como el de los jeroglíficos egipcios, para los que la piedra de Rosetta dió una clave trilingüe valiosísima; tuvieron que pasar muchos años de estudios incesantes, de polémicas y de conjeturas para poder establecer poco á poco el valor de cada signo, su significación y su lectura. Hagamos una ligera historia de los descubrimientos: primeramente sólo se conocían las inscripciones grabadas en la roca, en la Persia actual, y fijándose en ellas un joven profesor dinamarqués, á fines del siglo XVIII, empezó á notar la presencia de dos nombres repetidos muchas veces, el uno á continuación del otro, ambos cortos, que supuso que serían dos nombres reales, de Jerjes y su padre Darío. Esto permitió conocer varias sílabas y su sonido. Más tarde Rawlinson, delegado de la Compañía de las Indias, tuvo la intuición de que una serie de nombres también repetidos en las inscripciones, era la lista de las provincias ó satrapías sujetas á la Persia, y aventuró algunas restituciones de su sonido.

En Marzo de 1843, Botta, cónsul francés en Mossul, enviaba una brigada de obreros al mísero pueblecillo de Khorsabad, donde creía descubrir las ruinas de Nínive. Khorsabad no era más que el palacio de Sargón, el Versalles



Fig. 144. — Fachadas del palacio de Sírpula, con sus paramentos estriados. *(Sarzec-Heuzey).*

asirio, construído en las afueras de Nínive por el terrible conquistador, aunque Botta creyó siempre que las ruinas de Khorsabad eran las propias ruinas de la capital. El libro espléndido que publicó, auxiliado por el gobierno francés, con dibujos admirables de Flandrin, produjo en Europa el efecto de una revelación. En él aparecía un mundo nuevo, que no tenía nada que ver con la antigüedad griega y romana, y mucho más sensacional todavía que el viejo Egipto, del que entonces se empezaba á descorrer el velo.

Anticipándose á la publicación de los descubrimientos de Botta, el Museo Británico comisionó á un gran conocedor de aquellos países, á M. Layard, para que prosiguiera la obra iniciada por los franceses. Layard publicó los resultados de sus diversas exploraciones en un libro de altísima curiosidad, lleno del más romántico interés, en que describe pintorescamente sus relaciones con los magnates turcos y árabes, sus correrías por el desierto, las noches pasadas en el campamento, mezclado todo ello con los nombres de Sargón, Salmanasar, Assurbanipal, los antiguos monarcas asirios, que había aprendido á evocar en las ruinas de sus construcciones. Layard exploró principalmente la masa de ladrillos, tierras y escombros conocida con el nombre de Kuyundjick, donde se escondían los verdaderos palacios de Nínive.

Descifrando sus inscripciones, Layard y Botta se aventuraron á leer algunos nombres reales; no obstante, aunque faltaba lo que podríamos llamar el diccionario y la gramática asirias, que habían de precisar el significado de cada palabra, la serie del valor de los signos fué poco á poco completada, facilitando el descubrimiento el parentesco de esta lengua semítica con el hebreo y el árabe.

Los ingleses sostuvieron por mucho tiempo una comisión en Kuyundjick y

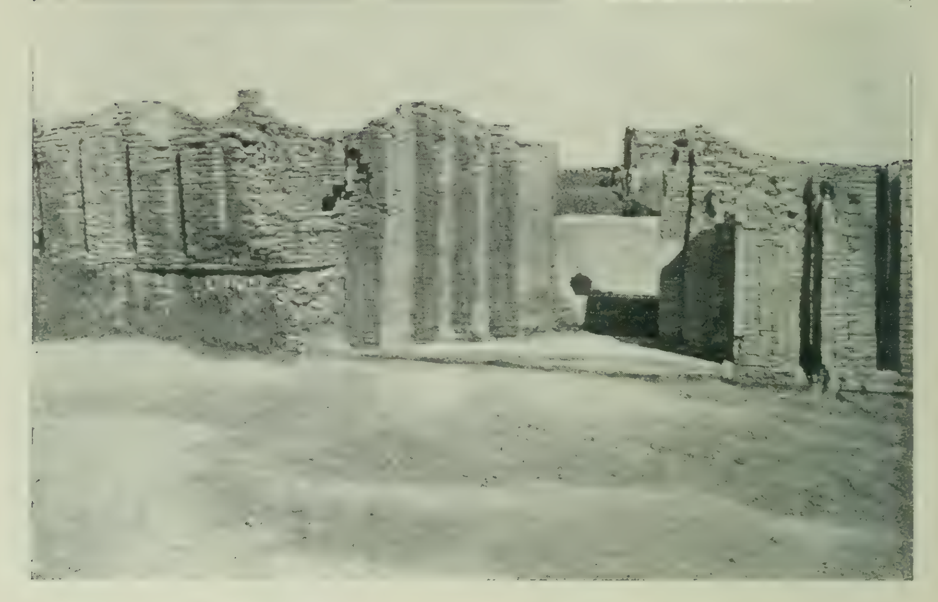


Fig. 145. — Una puerta del palacio de Sírpula. *(Sarzec-Heuzey).*

la obra de Layard fué continuada por Rassam, aunque sólo con el fin de extraer de allí todo lo que se pudiera trasladar al Museo de Londres. Las exploraciones se hicieron sin criterio arqueológico, y sin levantar más tierras que las indispensables para arrancar los objetos. En cambio, Francia proseguía su labor en Khorsabad con verdadero espíritu científico: se expropiaban las miserables casuchas que los árabes habían construído en la plataforma de las ruinas, se reconstruía el pueblo de Khorsabad, al pie del montículo, y se despejaban los escombros, para poner al descubierto la planta total del gran edificio de Sargón. Entretanto, Botta había muerto y el gobierno francés le había substituído por otro agente consular expertísimo en estas investigaciones arqueológicas, Víctor Place, el cual, auxiliado por el arquitecto Thomas, publicó también una obra monumental, digno complemento de la de Botta y Flandrin.

Desgraciadamente, la mayor parte de los relieves de Khorsabad, que se trasladaban al Museo del Louvre, se perdieron en el camino; al ser transportados, tenían que bajar por el río hasta Bagdad, y de siete grandes armadías que formaban el convoy, cuatro se sumergieron con su precioso tesoro. Esta es la causa por qué el Museo del Louvre es más pobre que el Museo Británico de esculturas asirias; cuando hablaremos de los relieves de los palacios ninivitas, al Museo de Londres iremos á buscar los materiales; en cambio, en los libros franceses de Botta y de Place encontraremos los datos inestimables de aquellas construcciones, de sus elementos arquitectónicos, formas y materiales, porque todavía hoy Khorsabad, la residencia de Sargón, es el único edificio asirio que ha sido estudiado por completo.

Mientras tanto, la profecía de Niebhur se había realizado; centenares de relieves, con escenas las más expresivas del arte y de la vida del pueblo asirio,

todas ellas recubiertas de escrituras cuneiformes, llenaban los museos; á copia de esfuerzos asombrosos, se empezó á comprender su significado; aparecieron bibliotecas enteras, cilindros con las crónicas de las campañas reales, al lado de tabletas con simples silabarios, como para ayudar á aprender á leer; y además, series de nombres con sus equivalentes en otras lenguas primitivas de la caldea, que ya no eran semíticas y que los escribas asirios tenían dificultad en comprender.



Fig. 146. — Una bóveda de Sírpula. *(Sarzec-Heuzey).*

Estableciendo una cronología, advirtióse entonces que el imperio ninivita era relativamente moderno, que había empezado sus conquistas á mediados del siglo XV antes de J.C., cuando ya el Egipto llegaba á la decadencia. Los textos asirios hablaban de la vieja Babilonia, la metrópoli religiosa del Oriente, y de su antigüedad; de Susa y de su imperio elamita, de Erek, de Akkad y su antiquísimo imperio akadiano (fig. 142). Todas estas ciudades tuvieron sus días de gloria antes que Nínive levantara la cabeza, y más tarde, en plena dominación asiria, la confederación de las ciudades caldeas molestaba constantemente con sus revueltas á los ejércitos ninivitas. Un deseo vivísimo de conocer la antiquísima Caldea se apoderó de los orientalistas: comprendíase que allí debió estar el origen del arte y la civilización del Asia. León Heuzey explica cómo Longperier, moribundo, se levantó del lecho para contemplar las primeras obras del arte caldeo que llegaron al Museo del Louvre; porque para la Caldea, como para la Asiria, era también Francia la que debía dar el primer paso. He aquí la historia de los primeros hallazgos.

Otro agente consular francés, M. de Sarzec, establecido en Bassorah, en el golfo Pérsico, cerca de la desembocadura del Eufrates, había explorado una vetustísima ciudad en el sitio hoy denominado Tello, la cual, en su época de esplendor, llevaba el nombre de Sirtella ó Sírpula. Después de varias fatigosas campañas de excavación, en aquel clima palúdico de la Baja Caldea, por los años de 1877 á 1881, M. de Sarzec regresó á Francia con un botín espléndido de estatuas y relieves, que adquirió el Museo del Louvre, indemnizándole los gastos hechos y protegiéndole luego el gobierno para que, ayudado por León Heuzey, publicara la historia de sus descubrimientos. Los primeros conocimientos de la Caldea comprobaron lo que ya se había adivinado anterior-



Fig. 147. — Tableta de Gudea y sus hijos.

mente, esto es, que la Asiria no había hecho más que copiar; su arte, como su escritura y religión, eran puras derivaciones caldeas.

Más abajo de la Asiria, siguiendo siempre con sus dos cauces paralelos, el Eufrates y el Tigris penetran en el delta caldeo, llano uniforme de aluvión, sin otras siluetas en el horizonte que los taludes de sus secos canales, que sirven hoy de camino á los nómadas miserables, cuando las tierras se inundan y se pierde todo concepto del lugar y de la orientación. Al invierno húmedo de Caldea sigue una corta primavera, en la que las hierbas crecen y se secan rápidamente; durante el tórrido verano las aguas se retiran y los rebaños vagabundos tienen que roer los tallos de las cañas, única vegetación que subsiste en aquel desierto. En toda época del año la exploración arqueológica no puede ser más difícil, viviendo en continua alarma de pillaje, aun por parte de los mismos obreros, que esconden lo que ven aparecer y suponen que puede tener algún valor. Protegido por la amistad personal de un jefe árabe casi independiente, Sarzec pudo hacer excavar, con relativa calma, las ruinas de Sírpula, siendo de lamentar únicamente que no tuviera á su lado un colaborador arqueológico para anotar mejor las singularidades de las diversas capas que iban quedando al descubierto. Por las esculturas llenas de inscripciones y las tabletas de Sírpula, aportadas por Sarzec, se ha podido reconstruir la historia de una ciudad caldea desde época anterior al año 3758 antes de J.C., fecha calculada por algunos datos sincrónicos de otras inscripciones de Babilonia. Esta antigüedad del arte caldeo es lo que le da su principal valor; como en el Egipto, retrocedemos millares de años sin hallar aún el origen, y lo mismo que en Egipto, el estilo y la técnica aparecen casi perfectos en los tiempos más remotos.



Fig. 148.— Tableta de Gudea.

En Sírpula, como ocurrirá siempre en Caldea (y veremos también en Asiria), el principal edificio descubierto fué el palacio real ó castillo del príncipe. Mientras que en Egipto toda la preocupación de los Faraones estribaba en construirse una tumba, para los monarcas asiáticos la gloria de su reinado se manifiesta levantando un nuevo palacio sobre las ruinas terraplenadas del que habitara su antecesor. Esta costumbre del Oriente de no despejar el área de sus construcciones, edifi-

cándolas invariablemente sobre los escombros de las precedentes, complica muchísimo la exploración arqueológica, por la superposición de plantas que se encuentra en las diversas capas de las ruinas. Los constructores orientales no vacilan tampoco en atribuirse la pertenencia de edificios que no han hecho más que restaurar, modificando á su capricho las inscripciones conmemorativas de la erección. Por esto hace falta gran cautela para atribuir á una época determinada la fábrica de un monumento que presente señales de diversas etapas constructivas.



Fig. 149. — Gudea de pie. (*Sarzec-Heuzey*).

El palacio real de Sírpula, explorado por Sarzec, presenta también capas antiquísimas en sus cimientos, pero sufrió una total reedificación en tiempos de un celoso príncipe arquitecto llamado Gudea, quien debió vivir hacia la mitad del cuarto milenario antes de J.C. Este famoso monarca del pequeño estado que formaba Sírpula en la desembocadura del Éufrates, fué, según se deduce de las inscripciones, un soberano pacífico, pues sólo una vez se alaba de un triunfo militar, á diferencia de sus belicosos antecesores. Gudea embellece ó reconstruye piadosamente el templo del dios local Nin-Girsu, el tribunal de los *Cuarenta* y otros edificios públicos, que Sarzec creyó descubrir en las montañas de escombros que rodean al castillo señorial (fig. 141). Pero éste es el único monumento arquitectónico que las excavaciones repetidas de Sarzec pusieron al descubierto. El palacio estaba levantado sobre un terraplén de ladrillo, que tiene una altura de doce metros; así serán también, como veremos después, los edificios de Nínive, construídos según esta tradición de la Baja Caldea. Una plataforma elevada era en Caldea tanto más indispensable por el bajo nivel del suelo, expuesto á la inundación, y sobre el que convenía hacer destacar el edificio para darle alguna monumentalidad. La planta del palacio está dividida en tres grupos de habitaciones, que se pueden comparar, por sus usos, á las de un palacio árabe actual: son el *harén*, ó habitaciones reservadas de la familia; el *selamlick*, para los criados y usos comunes, y las salas de recepción, al otro lado del gran patio que domina el templo, en forma de pirámide escalonada. Todo el edificio está construído de ladrillo y tiene una forma que no es exactamente rectangular, sino que recuerda los llamados *bariletes* babilónicos, que eran como cilindros achatados con inscripciones cuneiformes (fig. 143). Este ensanchamiento hace pensar en un sentido místico de aquella forma, y en el prestigio religioso de los números y medidas se advierte la superstición de las combinaciones numéricas, que aparece ya en el palacio de Gudea, en Sírpula, y que después dominará en las construccio-



Fig. 150.—Estatua de Gudea, llamada *del Arquitecto*. *(Sarzec-Heuzey).*

nes babilónicas. Las paredes del edificio no son lisas, sino que tienen grandes ranuras verticales paralelas, como gigantescas estrías, que veremos también en las construcciones asirias y que son motivo de decoración exterior de los edificios árabes hasta en plena Edad media (figuras 144 y 145). Allí, en las tierras bajas de Caldea, aparecen ya, cuatro mil años antes de J.C., elementos y formas constructivas de que el Oriente no se apartará nunca y podremos ver evolucionar en el curso de la historia; así, por ejemplo, la cerámica esmaltada, que pasando de los persas á los árabes, llega á nuestras *rajolas* valencianas y á las *fayences* del Renacimiento. Se comprende que este pueblo de alfareros caldeos puso empeño en encontrar alguna manera de enriquecer sus rudimentários ladrillos. De aquí, pues, el invento de los esmaltes vidriados, que son la más legítima gloria de la cerámica oriental, originaria de aquellas bajas regiones del Éufrates donde el Asia empezó á dar vida á la primera civilización histórica. Oppert había encontrado ya en las ruinas de Varka (otra ciudad caldea) el basamento del templo decorado con ladrillos piramidales de diferentes colores. El esmalte aparece sólo en la cara que mira al exterior; la pirámide, que se introduce en el seno de la construcción, es de arcilla sin esmaltar. El conjunto forma un dibujo geométrico, interesante por su repartición en fajas verticales.

Otra forma originaria del Oriente es la bóveda, consecuencia natural de la construcción en ladrillo (fig. 146). El Egipto conoció y aplicó algunas veces el arco y la bóveda, pero allí no eran tan indispensables, gracias á los grandes sillares de piedra, que podían servir de dintel y con los que se cubrían las áreas inmensas de las salas hipóstilas de los templos. En cambio, en Caldea, donde se carecía en absoluto de piedra y hasta de vigas de madera, en aquellos bajos pantanos del delta del Eufrates, el hombre tuvo que ingeniarse y llegar á la feliz invención de la bóveda para cubrir sus viviendas y las salas de sus palacios. En las construcciones privadas, sin importancia, se comprende que la cubierta, tal como se ve todavía en las casas de Oriente, debía estar formada por tallos de cañas ó troncos de palmera, sobre los que se apisonaba el hormigón de barro. En los edificios más importantes, y también en los conductos de desagüe del interior de los grandes terraplenes que les sirven de basamento, aparece la bóveda, con sus ladrillos formando cuña.


Fig. 151.—Cabeza rapada de Sírpula. *(Sarzec-Heuzey).*

Un mortero peculiar de Caldea, en lugar de argamasa, fué el betún, cuyos pozos abundan en la región. La Biblia nos ha conservado el recuerdo de esta construcción primitiva de la Baja Mesopotamia. «Venid, hagamos ladrillos y cozámoslos al fuego,» dicen los constructores de Babel, y añade el *Génesis:* «Y se sirvieron de ladrillos en lugar de piedras, y de betún en vez de argamasa.» Así, pues, M. de Sarzec, al explorar el palacio real de Sírpula, encontró las hiladas de ladrillo aplicadas sobre un lecho espeso de betún; en otras partes los ladrillos estaban dispuestos en capas alternadas, una sobre betún y otra sobre una especie de mortero pobre, sin cal, de barro desleído.

Vista la construcción y la decoración de este precioso ejemplar de monumento real de Sírpula, falta echar una ojeada de conjunto sobre el edificio. Allí, en lo alto, sobre el montículo de una plataforma de ladrillo, domina el llano; ninguna ventana se abre al exterior; en cambio, en cada fachada hay, por lo menos, una puerta; una hilera de almenas debía servir de parapeto á la terraza superior del edificio. En el interior había tres patios, uno de ellos principal, donde se levantaba la pequeña pirámide, como el templo doméstico de Gudea, y donde se encontraron las magníficas estatuas de que hablaremos más adelante. Todas las habitaciones reciben luz sólo por la puerta, lo que es también propio de la Asiria; la luz intensa de Oriente penetra tamizada por el grueso de la pared. Allí el príncipe y sus servidores, rociadas previamente las paredes para refrescar la temperatura, procuran mitigar el calor enervante del verano. Aún hoy, las casas de Oriente tienen una habitación obscura, llamada *serdab,* subterráneo á modo de bodega, donde se encierra toda la familia durante las horas de más calor. Por las noches las terrazas sirven para dormir, respirando la suave brisa que sopla bajo el cielo estrellado. En aquellas tierras desoladas del delta caldeo tuvo, pues, origen, según vemos, la bóveda, con sus complicaciones constructivas; y allí nació también la cerámica vidriada, para revestir las paredes de ladrillo de los grandes edificios construídos sobre basamentos monumentales.

Después de Sarzec, la excavación de Sírpula fué continuada por el capitán Cross, quien ha despejado el área de los montículos vecinos, donde estaban los otros edificios públicos, ninguno tan importante como el palacio real.


Fig. 152.—Cabeza llamada del Turbante. *(Sarzec-Heuzey).*



Fig. 153. — Escultura femenina de Sírpula.

Igualmente, la comisión dirigida por Hilprecht, de la Universidad de Pensilvania, excavó las ruinas de Nippur, una ciudad primitiva cercana al emplazamiento de Babilonia, encontrando un templo caldeo de la más remota antigüedad. En la propia Babilonia, la comisión de la Sociedad Alemana del Oriente ha excavado el templo caldeo arcaico de Borsippa, que tiene la misma disposición que el anterior: un patio con *cellas* adyacentes y la pirámide escalonada. Por último, en la montaña de ruinas que forma el llamado *tell* de Susa, una comisión francesa, allí permanente desde hace diez ó doce años, viene haciendo más sensacionales descubrimientos: el tell ha sido cortado en toda su altura por una zanja profundísima. En sus capas inferiores se encuentran los restos de construcciones de cuando la Susiana ó Elam era independiente; después vienen las capas que corresponden á los períodos de dominación asiria y caldea, y por fin, en lo alto, las ruinas persas.

Es curioso también que en Susa se encuentren, además de sus propias reliquias locales, muchos objetos arqueológicos aportados de la Caldea por un último reyezuelo, Sutruk, quien parece tuvo la dichosa manía de coleccionar en su capital los recuerdos históricos que pudo reunir en los tiempos de paz y en sus expediciones guerreras, tanto del Elam como de la Baja Caldea.

Por todos estos materiales encontrados por M. de Sarzec en Sírpula y por las comisiones de Babilonia y Susa, se ha podido comprender que un primer pueblo antiquísimo, no semítico, vivió en el delta del Éufrates y que su lengua era más parecida al mogol que al hebreo. Este primer pueblo, que es el llamado de *Sumer*, fué absorbido por una invasión de semitas, que fundaron el primer imperio babilónico. Los sumerianos y los caldeos ó babilonios parece hubieron de compenetrarse profundamente y la primitiva lengua acabó por desaparecer.

Es natural, pues, que experimentemos viva curiosidad por conocer la raza de estos primitivos caldeos, que abandonando la vida nómada del desierto y relegando los útiles prehistóricos de piedra, fueron también los primeros en el invento de los metales y de la escritura, y fundaron un culto, unas leyes y una administración á todas luces superior. Antes que Babilonia hiciera efectiva su capitalidad, las ciudades caldeas, casi independientes durante largo período, crecieron sujetas al gobierno de príncipes locales, que llevaban el nombre de *patesis*, y que los más antiguos textos muestran en continua hostilidad unos con otros. Así vivían los pueblos de la desembocadura del Eufrates en el cuarto milenario antes de Jesucristo, cuando el Egipto empezaba á despertarse y á formar sus *nomos* ó provincias, constituyendo también un estado en la boca de un río. Los príncipes ó patesis de Caldea reunían, á la fuerza que se necesita para gobernar, ciertas cualidades de dulzura contemplativa y de suavidad espiritual, peculiares de su pueblo. Son los patriarcas idealizados de la Biblia, los reyes sacerdotes, los Melchisedech de las ofrendas misteriosas. Las

pequeñas tabletas votivas presentan sus figuras más grandes, desproporcionadas, entre las de sus numerosos hijos, indicando con el tamaño la jerarquía, como señal de autoridad (figs. 147 y 148). El mismo Gudea, el constructor de Sírpula, está representado personalmente en las grandes esculturas, donde se le ve inmóvil, unas veces derecho, con las manos plegadas de un modo característico y en actitud de recogimiento (fig. 149); otras veces sentado, con un tablero sobre las rodillas, donde dibuja, como arquitecto, el plano ideal de sus edificios religiosos. Sobre el tablero tiene la regla, con las divisiones del pie babilónico, y el punzón para dibujar. Una emoción intensa se advierte en esta figura al consagrar el edificio que ha hecho erigir para el culto del dios Nin-Girsu, predilecto de su pueblo (fig. 150). Gudea aparece vestido con sencillez; lleva un ancho manto doblado sobre el hombro izquierdo y el brazo derecho libre; su única vestidura debió ser, pues, aquel manto blanco que Herodoto alcanzó á ver todavía en los babilonios de su tiempo. Las estatuas de Gudea repiten siempre el mismo tipo de serenidad y fuerza reunidas, que recuerda el que tendrán más tarde los romanos primitivos. Aunque las figuras se encontraron decapitadas, aparecieron luego dos cabezas sueltas, que son preciosas, porque nos muestran las particularidades de la fisonomía y del tocado de los caldeos primitivos. Sus cráneos esferoidales están siempre completamente depilados, así como la cara; tan sólo las cejas, muy espesas, se las dejaban crecer formando arco (fig. 151). Otra cabeza, llamada *la cabeza del Turbante,* enseña cómo los súbditos de Gudea preservaban sus cráneos rapados de los ardientes rayos del sol de la llanura (fig. 152). La historia de Caldea hace suponer que las mujeres, recluídas en el harén, no tendrían allí la intervención en la vida pública que en Egipto; sin embargo, son muy interesantes algunas esculturas del tipo femenino con las imágenes de las compañeras de estos primeros hombres del Asia (fig. 153). Todas estas esculturas del arte caldeo fueron ejecutadas en piedras duras: la diorita y la dolomita, que los *patesis* como Gudea se alaban de haber ido á buscar á lejanas tierras. El llano



Fig. 154. — Estela de Naram-Sim. *(Louvre).*



Fig. 155.— Estela babilónica de Merodac-Balaam. *(Fot. J. D.)*

de aluvión no suministraba piedras ni cantos erráticos de ninguna clase; es el desierto de arcilla, que los caldeos no podían utilizar más que para los ladrillos de sus edificios.

De esta raza de los primitivos reyezuelos contemporáneos de los patriarcas de la Biblia, salieron los inventores de todos estos tipos artísticos de Caldea; á ellos fueron debidas sus características construcciones, como también su moral y sus leyes, en los primeros tiempos, cuando las ciudades del delta del Eufrates gozaban aún la primitiva independencia patriarcal. Sírpula, la ciudad de Gudea, no es más que uno de estos primeros centros artísticos del delta. Akad, Sumer, Ereck, Ur, la ciudad de Abrahán, y Susa, la elamita, ya en las tierras altas, en los contrafuertes de la Persia, son los núcleos principales con que se formó más tarde el primer imperio caldeo. Debilitadas estas pequeñas naciones por sus continuas rivalidades, sucumbieron ante un primer conquistador, el llamado Sarguina de Agadeh, fundador de la gran metrópoli babilónica.

Se nos han conservado en Susa, por la extraordinaria afición arqueológica del citado monarca Sutruk, dos estupendos monumentos, llevados allí desde Babilonia y que corresponden á los primeros días de su imperio. El uno es la gran inscripción de todas sus leyes, escritas en una magnífica columna de pórfido y dictadas á un rey, llamado Hamurabi, por su dios predilecto, Sama. La inscripción es todo un código civil, semejante al de Moisés; pero además, en lo alto, hay un admirable relieve en que el monarca, de pie, recibe las instrucciones del dios, sentado en un trono sobre unas montañas, con el estilete en una mano y en la cabeza la tiara de cuernos. El código caldeo de Hamurabi fué descubierto en Susa el mes de Enero de 1902, y es ciertamente el hallazgo más importante de la arqueología oriental. (Lám. VII). Consta de más de doscientos artículos, en los que se regulan todas las relaciones civiles y sociales de los pueblos caldeos del primer imperio babilónico.

El segundo monumento de esta primitiva dinastía babilónica, encontrado también en Susa, es la preciosa estela de Naram-Sim, el hijo de Hamurabi, que debió vivir á fines del tercer milenario antes de Jesucristo. El rey, en lo alto de una montaña, que parece sostener una piedra ó ídolo descomunal en su cúspide, está delante de sus enemigos vencidos, muertos unos, otros suplicantes á sus pies. Siguen al rey otras varias figuras de sus aliados, subiendo en orden y con los ojos vueltos hacia el jefe, cuya figura es de mayores dimensio-



Parte superior de la estela con el Código de Hamurabi. *(Museo del Louvre)*

nes que las de todos los demás personajes. Este relieve en piedra caliza bastante desgastada, es también de una fuerza de expresión emocionante (fig. 154).



Fig. 156. — Toro con cabeza humana.

Estos son los dos más importantes recuerdos que tenemos del arte imperial en los primeros días de Babilonia.

La antigua ciudad, cien veces arrasada y otras tantas reconstruída por su gran prestigio religioso, ocupaba, con sus extensos barrios, vastas llanuras en las dos orillas del Eufrates. Cuando Herodoto la visitó, en el siglo v antes de J.C., estaba casi deshabitada, pero todavía lograba impresionar con sus recuerdos la imaginación del viajero cuando éste contemplaba los palacios reales, los puentes y las murallas, y, sobre todo, los grandes templos en forma de pirámide escalonada.

Herodoto describe el templo de Belo, en Babilonia, como una superposición de terrazas con una rampa para subir de un piso al otro. El primer ejemplar que se descubrió de templos así apiramidados, fué el de Khorsabad, en Asiria, que Botta exploró, en el interior del palacio de Sargón. Dichas pirámides escalonadas llevan el nombre de *zigurats* y en un principio se creyó que debían tener canónicamente siete pisos, y así eran el templo de Belo y el de Khorsabad; pero el pequeño *zigurat* doméstico que tenía Gudea en Sírpula, no constaba más que de tres pisos. Las fachadas de los diversos pisos del *zigurat* solían estar decoradas con estrías verticales y en lo alto se ha supuesto que existía un edículo, con una cámara para el dios. Mas, por lo general, las tentativas de restauración de estos edificios de ladrillo, deshechos al cabo de millares de años, no pasan de ser pura fantasía.

Es de esperar que las excavaciones emprendidas en gran escala por la Sociedad Alemana del Oriente, en Babilonia, procuren al fin las noticias de que hasta ahora carecemos sobre los grandes edificios de la metrópoli caldea. Sin embargo, parece casi seguro que la exploración de Babilonia no aportará ningún nuevo elemento al arte, porque éste se había desarrollado ya en las tierras bajas de la desembocadura de los ríos. El primer imperio babilónico no hizo más que reunir los esfuerzos anteriores de sus vasallos, imitando sus construcciones de ladrillo, con lechos de betún y piezas vidriadas, y la estructura general de sus edificios: los terraplenes, las bóvedas y las almenas de coronamiento.



Fig. 157.— Toro amuleto de Sírpula.

El arte, en la nueva capital, no hizo más que refinarse; las grandes construcciones, á que tan aficionados eran los príncipes babilónicos, favorecían el desarrollo de la técnica y perfeccionaban los elemen-



Fig. 158. — Desarrollo de un cilindro caldeo.

tos de los estilos. Hasta hace poco no poseíamos del arte oficial del primer imperio caldeo más que algunos relieves y esculturas, porque los *tells* de Babilonia habían sido excavados sólo superficialmente... No obstante, sabemos que los príncipes vestían largas túnicas bordadas, llevaban el cabello y la barba rizados y una alta mitra coronaba su cabeza (fig. 155). Ya no son los patriarcas primitivos, descalzos y rapados, cubiertos sólo con el manto, como hemos visto en las estatuas de Gudea. En ellos se advierte ya algo del fausto y magnificencia con que más tarde encontraremos representados á los príncipes asirios en los relieves de Nínive y Khorsabad; á pesar de todo, los monarcas babilónicos tienen siempre algo del rey sacerdote, su ademán es más piadoso que el de los conquistadores de Asiria.

Babilonia, la gran metrópoli del Asia, fué varias veces destruída por los asirios, de manera que lo que puedan descubrir las excavaciones actualmente emprendidas por la Sociedad Alemana del Oriente, serán, sin duda, más que otra cosa, los edificios restaurados por el segundo imperio babilónico, después de la caída de Nínive. El Nabucodonosor de la *Biblia* fué el que reedificó la mayor parte de los edificios que llamaron la atención de Herodoto; él fué quien levantó otra vez el templo de Belo y construyó el palacio real, y sus famosos jardines suspendidos; éstos no eran más que una torre inmensa, de diferentes plataformas escalonadas, con tierra suficiente para que en ella pudieran crecer los árboles más corpulentos. Antes de que fueran conocidas las particularidades de la construcción caldea y el sistema de las bóvedas para desagüe del interior de los macizos, el problema de estos jardines suspendidos, planteado por la vaga descripción de Herodoto, había hecho imaginar toda una imposible complicación de vigas y pies derechos para sostenerlos.

Nabucodonosor restableció también los canales que unían al Eufrates con el Tigris, reparando los grandes depósitos donde se recogía el agua de las inundaciones. Todos los recursos de que los ingenieros caldeos podían disponer, fueron aplicados á preservar la capital de un golpe de mano. Una doble muralla la rodeó, con cien puertas de batientes de bronce, y el espesor de los muros, conforme decía Herodoto, era tal que podían recorrerlos dos carros en dirección opuesta.

Tanto de la Caldea como de la Asiria no conocemos todavía monumentos funerarios de importancia. En Caldea abundan las necrópolis con millares de sepulturas, pero sin interés artístico ninguno; los cadáveres están metidos en grandes jarras, con cintas y decoraciones geométricas grabadas en la misma arcilla.

Al hablar de la raza de los primitivos caldeos, hemos reproducido ejemplos de su escultura; la habilidad de sus escultores para reproducir la forma humana ha quedado bien manifiesta en las estatuas de Gudea y los relieves de Hamurabi y Naram-Sim. Pero los escultores caldeos no sólo demuestran un gran


Fig. 159. — Vaso de plata repujada. Sírpula.

conocimiento del cuerpo humano, sino que reproducen con admirable fidelidad las formas de los animales. Produce asombro ver aparecer, entre las esculturas primitivas de la Baja Caldea, el tipo de la esfinge ó león con cabeza humana, que lleva ya la mitra y los cuernos dobles, como los leones alados de las puertas de los palacios asirios (fig. 156). En lo sucesivo, el Oriente no prescindirá jamás de esta creación escultórica, en la que se compendian la fuerza animal y la inteligencia de los seres superiores.

El toro aparece también como amuleto, reproducido con su cabeza natural (fig. 157); pero toros y leones con cabeza humana son frecuentísimos en los grabados de los sellos ó cilindros caldeos. Pocos documentos pueden explicarnos mejor los detalles de la primitiva mitología oriental que estos sellos-cilindros, que, al rodar sobre la cera, dejaban impresas las figuras de los monstruos y dioses del Panteón caldeo (figura 158): son siempre combinaciones de los toros de cabeza humana con los semidioses ó héroes mitrados, los leones y las águilas, llenando el espacio del fondo las leyendas cuneiformes.

Además de las construcciones típicas de ladrillo y de su escultura maravillosa, la Caldea inventó los temas orientales de las artes menores; todos los demás pueblos del Asia no hicieron sino imitar su técnica en la fundición y repujado de los metales, en la labra de las piedras duras ó gemas talladas, en los muebles y tejidos, etc., etc. El magnífico vaso de plata del rey Entemena, encontrado por Sarzec en Sírpula (fig. 159), demuestra cómo el motivo oriental del águila y los leones, que en la Edad media subsiste todavía en las telas bizantinas, tuvo su origen allí, en las pequeñas ciudades de la llanura del Delta, tres ó cuatro mil años antes de J.C.

Otra industria también muy importante del Asia, aparece ya en la primitiva Caldea; nos referimos á la cerámica vidriada. En las exploraciones que la Sociedad Alemana del Oriente (*Deutsche-Orient.-Gessellschaft*) ha verificado

en gran escala durante estos últimos años, en las colinas de escombros donde se levantó Babilonia, se han puesto al descubierto, en la llamada Vía Sagrada de las Procesiones, ejemplares admirables de cerámica con flores estilizadas y animales, que presentan las formas típicas que habrán de subsistir siempre en la cerámica oriental (fig. 160).

Resumen.— La Caldea es el terreno llano ó de aluvión del delta del Eufrates. En las ciudades caldeas primitivas aparecen ya los principales elementos característicos de las civilizaciones del Asia. Sus construcciones de ladrillo, sobre un basamento artificial, estaban decoradas con cerámica vidriada. Los templos tenían la forma de pirámides escalonadas, de tres á cinco pisos. La escultura es el arte capital de la Caldea y sus estatuas están labradas en piedras duras importadas en el país, como la diorita y la dolomita. Representan la figura humana de pie ó sentada, con las manos plegadas en actitud de místico arrobamiento. El primitivo arte caldeo inventa el tipo del toro con cabeza humana, que se transmite á todo el arte oriental y hasta al extremo Occidente.

La metalurgia, la glíptica y las artes menores inician en la primitiva Caldea los demás tipos, que subsistirán en su mayor parte en todas las civilizaciones del Asia. De Caldea, como de Asiria, desconócese la arquitectura funeraria, si por acaso la tuvieron. En Caldea existen sólo vastas necrópolis, en las que se han hallado los cadáveres enterrados en grandes vasijas de barro. Las artes é inventos de los primitivos caldeos llegan sin duda á su apogeo durante el primer imperio babilónico. Las ruinas que subsisten de la antigua metrópoli del Asia son de edificios posteriores á la destrucción de Nínive y de la época de Nabucodonosor. Los tipos arquitectónicos de sus monumentos son los mismos de los palacios y las pirámides escalonadas, que ya se habían levantado en las ciudades caldeas primitivas. Babilonia es la capital en que se concentra el esfuerzo de las pequeñas ciudades anteriores á la formación del imperio.

Bibliografía.— Sobre la historia de los descubrimientos. Sayce: *Archaeology of cuneiform inscriptions*, 1907. — Hilprecht: *The explorations in the Bible land*, 1906. — Boscawen: *The first of empires*, 1904.— King: *Akad and Sumer*, 1910.

De la Caldea. Oppert: *Expedición á Mesopotamia*, 1860. — Sobre Sírpula, Sarzec-Heuzey: *Decouvertes en Caldée*, 1890, seguida de las *Nouvelles feuilles de Tello*, 1909-1911.— Las excavaciones en Babilonia. Hilprecht: *Nippur. The babylonian expedition of the University of Pensylvania*, 1904. — Koldevey: *Die Tempel von Babylon und Borsippa*, 1911.— Sobre el Código de Hamurabi: *Delegation scientifique en Perse. Memoires*, IV, 1902.— Davies: *The codes of Hamurabi and Moses*, 1905. — Winckler: *Die Gesetze Hamurabis*, 1904

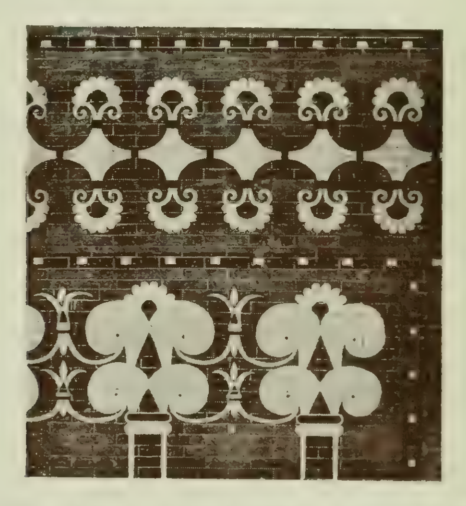


Fig. 160.— Friso de cerámica vidriada. Babilonia. *(Andrae)*.

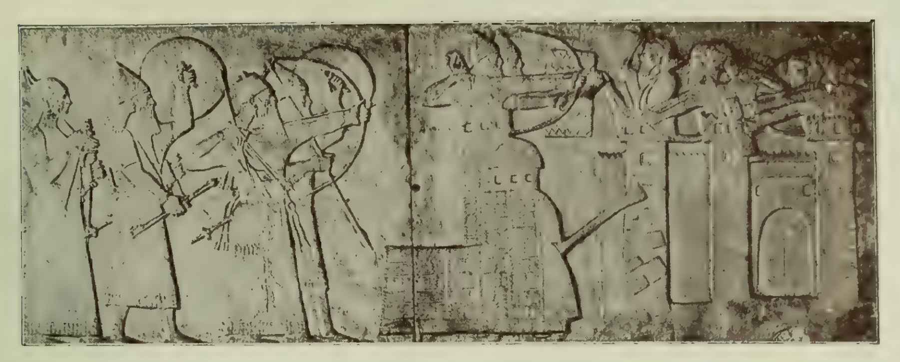


Fig. 161. — Guerreros asirios con máquinas de guerra expugnando una ciudad.

CAPITULO VII

ORÍGENES DE LA ASIRIA. — CONSTRUCCIONES REALES DE NÍNIVE.
ESCULTURA Y ARTES INDUSTRIALES.

El heredero del arte y la civilización caldea fué el imperio ninivita, constituído en las llanuras más altas de la Asiria desde el siglo XV antes de Jesucristo. He aquí cómo la Biblia explica correctamente la sucesión de los imperios del Asia: «En un principio fué Nemrod, el primer poderoso de la tierra nacido de Kush. — El origen de su imperio fué Babel, Ereck, Akad y Kalané, en el país de Senaar. — De este país salieron Assur, Nínive y Kalaah.» Las modernas exploraciones han comprobado este texto: en un principio hallamos, pues, las ciudades caldeas confederadas, con Babel ó Babilonia á la cabeza; luego Asiria con sus tres capitales sucesivas: Assur, Kalaah y Nínive. Como á lo largo del Nilo, en Egipto, la civilización nacida en el Delta, remontó también en el Asia el cauce de los ríos. Ya hemos visto que las ciudades caldeas estaban situadas en la desembocadura del Eufrates, y que en ellas se empezaron á formar los tipos y los estilos arquitectónicos de los pueblos del Asia. La Asiria es el país situado más



Fig. 162. — El triángulo de la Asiria.

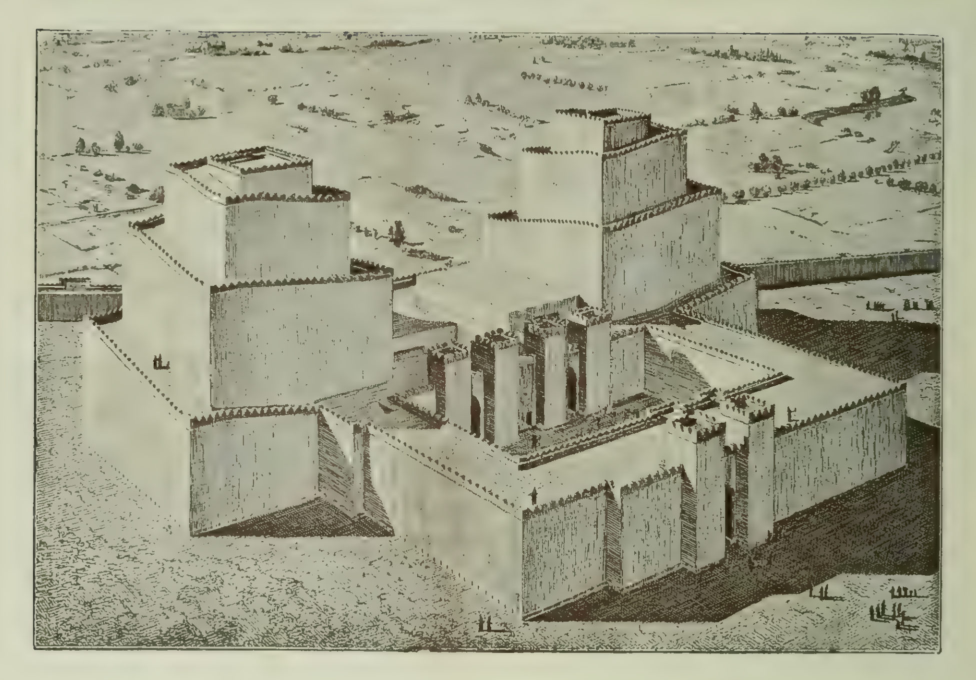


Fig. 163. — Reconstrucción de un templo doble en Assur, la capital religiosa de Asiria. (Excavado en 1908 por la *Deuts. Orient.-Gesellschaft.)*

arriba de la Caldea, en las llanuras escalonadas que atraviesan el Éufrates y el Tigris, hasta apoyarse en las montañas de la Persia y de la Armenia. Su terreno arcilloso y seco presenta grandes desigualdades de fertilidad, contrastan sus huertas riquísimas con las elevadas mesetas á donde no llega el agua de los canales. Nunca, sin embargo, vivió de la agricultura; la fuente de su riqueza fué siempre el botín de guerra.

Las ciudades agrupadas á lo largo de la ribera izquierda del Tigris estaban defendidas hacia el Oriente por otro río, el Zab ó Zabou; de manera que el país de la Asiria forma un triángulo natural estratégico, con la punta clavada hacia el Sur ó la Caldea (fig. 162). Algunas de las ciudades asirias llegaron á tener gran pujanza y reunir una población numerosa, pero ninguna alcanzó el gigantesco desarrollo de Babilonia. Tres de ellas, citadas en el *Génesis*, fueron eclipsando á sus rivales, quedando la más antigua, Assur, como la capital religiosa del imperio; Kalaah, que hoy los árabes llaman *Nimrod*, y Nínive, fueron sucesivamente las capitales políticas y dinásticas de la Asiria.

Assur, el venerable santuario nacional, ha sido excavado en estos últimos años por la Sociedad Alemana del Oriente *(Deutsches Orient.-Gesellschaft)*, que ha hecho de sus descubrimientos el motivo de una importante publicación. Las exploraciones del templo de Assur nos enseñan algo de los orígenes de la Asiria, cuando sus monarcas, dependientes de Babilonia, no eran más que vicarios reales con poder delegado, á modo de virreyes feudatarios de los señores de la Baja Caldea. En muchos documentos primitivos caldeos se alude

ya á la Asiria con el nombre de Assur, como una simple provincia; en el código de Hamurabi, de que hemos hablado en el capítulo anterior, se hace también probablemente la más antigua mención de Nínive. Con el tiempo, estos vasallos de Assur acabaron por ser independientes y lograron dominar á la misma ciudad de Babilonia, que difícilmente se resignó á su yugo.

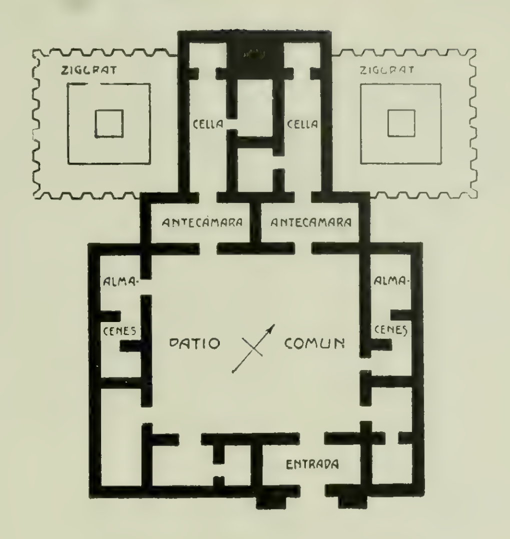


Fig. 164. — Planta del templo de Assur.

Después, en la época de las grandes conquistas, y del predominio de Asiria sobre toda el Asia, los reyes asirios edificaron otras capitales más al Norte, pero siguieron emprendiendo siempre sus expediciones militares en nombre del dios de Assur. En los textos asirios, Assur era llamada «la montaña terrestre», nombre puramente simbólico, como el de la «montaña de Sión» para los cristianos. Situada en la frontera misma de la Caldea, el recinto rectangular de Assur se perfila aún sobre el terreno por una serie de pequeños montículos alineados, que son los restos de sus murallas. El templo excavado en Assur por la Sociedad Alemana del Oriente, era un templo doble, como se desprende de su planta; seguramente los templos de Assur y Adad, reunidos en el santuario nacional del dios de Asiria. Dos *cellas* independientes están precedidas de un patio común y tienen anexo cada una de ellas un *zigurat* ó torre escalonada, como las de Caldea (figs. 163 y 164). A primera vista se observan ya todos los elementos tradicionales de las construcciones caldeas; la puerta de entrada tiene, como en el palacio de Tello, ensanchamientos interiores para esconderse á cada lado; las cámaras del *Sancta sanctórum* se abren también en la gran masa del muro de ladrillo y no reciben otra luz sino la que por las puertas penetra desde el patio. El doble zigurat que se levanta á cada lado no tiene más que tres pisos, como los zigurats arcaicos de la Caldea, y sus fachadas verticales presentan también grandes estrías, como en Tello y Varka. Todo en la disposición de este antiquísimo templo de Assur resulta muy parecido á los que recientemente han excavado Hilprecht, en Nippur, y Koldevey, en Babilonia; el templo primitivo asirio de Assur, como era de esperar, es un simple templo caldeo de una ciudad de segundo orden. Los ladrillos están simplemente secados al sol, en lugar de ser cocidos y estampillados como los ladrillos caldeos. Esta será una característica de la construcción asiria y causa principal del mal estado en que se encuentran sus ruinas.

Antes que este edificio religioso de Assur, ya habían sido explorados los palacios reales de Nínive y Kalaah. Los grandes monumentos que fueron residencia de los monarcas asirios, no son hoy más que montañas aplanadas de arcilla, que los árabes atribuyen supersticiosamente á mitológicos reyes del desierto.

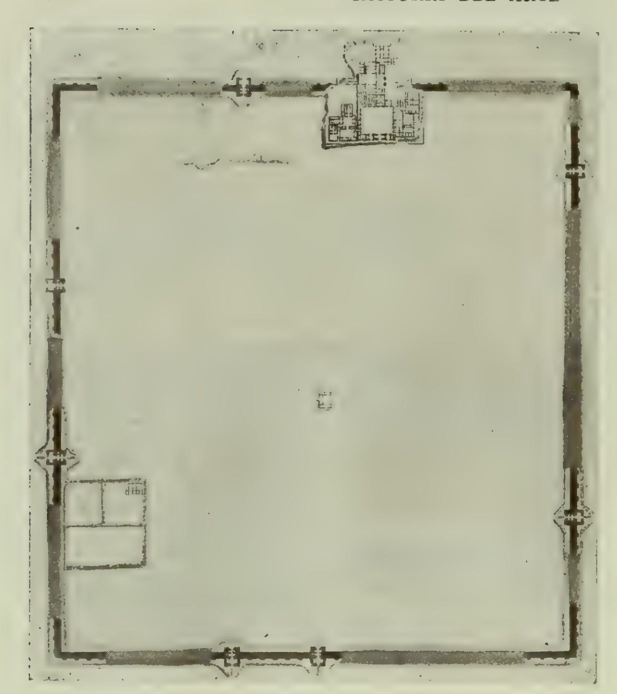


Fig. 165. — Plataforma general de Khorsabad con el palacio real en el fondo.

La segunda capital, después de Assur, parece que fué Kalaah, de que habla la Biblia, que hoy los árabes llaman *Nimrod*, y que hasta ahora siempre ha sido explorada con demasiada precipitación por los delegados del Museo Británico.

Por fin, más al Norte todavía, está la última capital asiria, Nínive, cerca de la moderna ciudad de Mossul, donde reside el walí ó gobernador turco de toda la región. Los palacios reales asirios están al otro lado del Tigris, en las afueras de Mossul, en los pequeños montículos de ruinas que los árabes llaman Khorsabad y Kuyundjick. En el que primero fué explorado de estos montículos, el de Khorsabad, ó Dur-Sargina, puede reconocerse todavía el nombre del castillo de Sargón, el fundador de la prepotente dinastía ninivita. Sargón, que es seguro había intervenido personalmente en el asesinato de su antiguo amo y predecesor Salmanasar IV, parece debió sentir algún recelo de fijar su morada en Kalaah, la vieja capital, y por el mismo temor seguramente se alejó de Nínive, que entonces ya existía y donde se han hallado pocas inscripciones suyas. Por ello mandó construir para sí propio, en el sitio hoy conocido por Khorsabad, aproximadamente á treinta kilómetros más al Norte de Mossul, una ciudad y un palacio llamados *Dur-Sargina,* ricamente decorados, como lo muestran los relieves que podemos admirar en el Museo del Louvre, de París. Pero tanto la ciudad como el palacio parece debieron quedar, después de la muerte de Sargón, en completo abandono, porque en sus ruinas no se han encontrado recuerdos de los demás reyes asirios. Khorsabad debió haber sido una de esas capitales efímeras de un solo monarca que no prosperaron después, como se conocen otras varias, por ejemplo, la ciudad de Pienza, en Italia, fundada por el papa Pío II y hoy del todo solitaria. El palacio real ocupa el centro de un lado de la plataforma cuadrangular de Khorsabad, inmenso basamento de ladrillo que formaba el pedestal del edificio y de la ciudad (fig. 165). Es otro elemento tradicional de los monumentos caldeos que encontramos también en Asiria, sólo que aquí ya no sería de absoluta necesidad; el llano no es tan uniforme como en el delta del Eufrates, de manera que tan sólo por rutina debió erigirse aquí

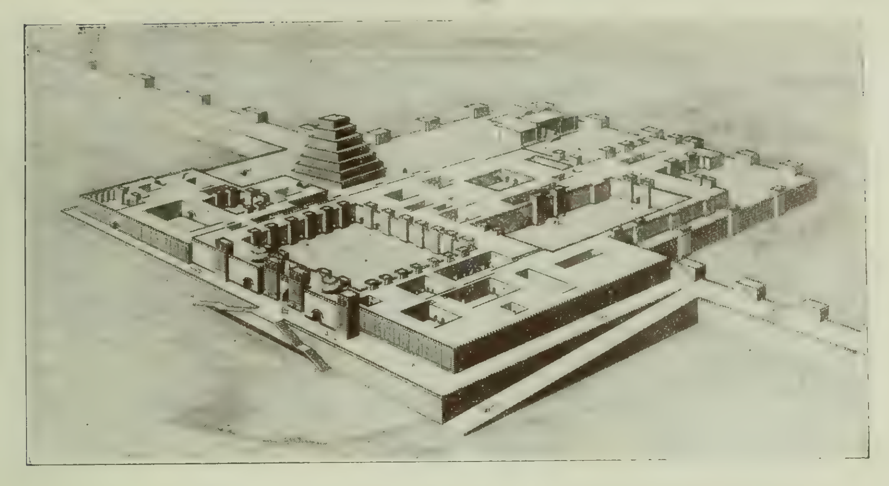


Fig. 166.—Restauración del palacio de Khorsabad. *(Place).*

este terraplén preliminar. Otra circunstancia hace diferenciar estos basamentos de los de Caldea, y es que allí no hay un solo basamento general, sino varios terraplenes independientes, uno para cada edificio principal de la ciudad. Aquí la población está toda ella levantada sobre una plataforma única; las hiladas de ladrillo, al adherirse, han formado una masa compacta de arcilla. Para conservar la línea vertical de sus paredes exteriores es preciso construir un muro de piedras ó de ladrillos cocidos al horno, como una coraza de revestimiento; de otro modo, el pedestal se hubiera degradado en seguida con las lluvias. Poco sabemos de la ciudad que ocupaba el área de este montículo real, porque generalmente no se ha excavado más que su monumento principal, que era el alcázar real con las habitaciones del monarca.

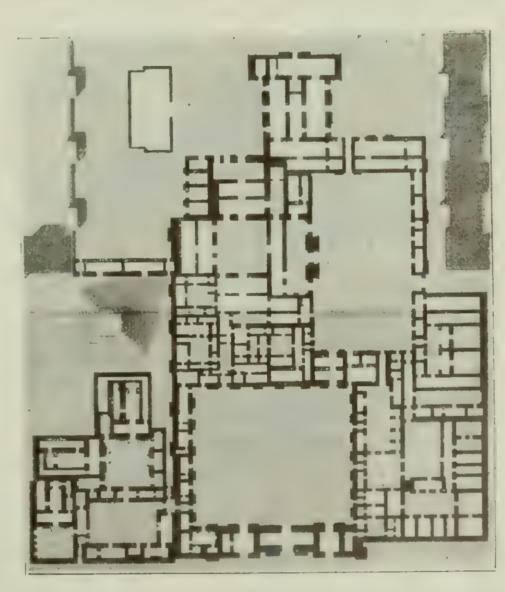


Fig. 167.—Planta del palacio de Khorsabad. *(Botta).*

Para conocer el interior típico de uno de estos palacios reales asirios, hemos de fijarnos también en la planta del de Khorsabad, el único por ahora que ha sido despejado completamente. El edificio interrumpe un lado del terraplén, sobresaliendo desde la mitad, de manera que por su parte posterior domina la llanura (figs. 166 y 167). El conjunto de las construcciones forma tres grupos bien distintos. Al entrar, después de franqueada la puerta de los leones alados, con sus ensanchamientos laterales en el grueso del muro, se

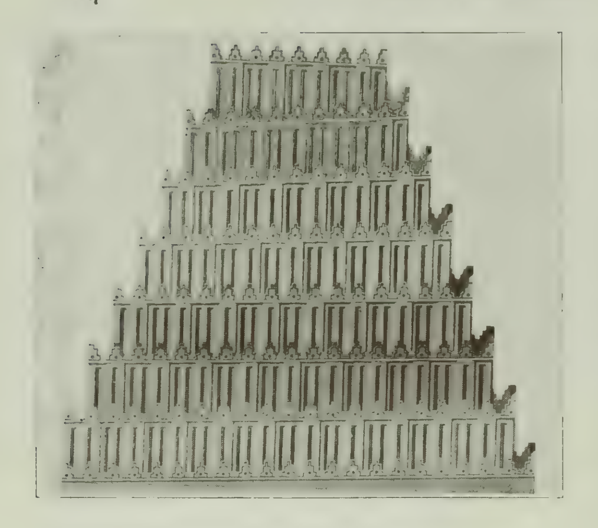


Fig. 168. — Zigurat del palacio de Khorsabad.

encuentra el gran patio principal, alrededor del cual se levantan todas las dependencias. En el fondo se halla el conjunto de habitaciones y patios que forman el *selamlick* ó palacio propiamente dicho, que Botta, el descubridor de Khorsabad, llamó *serail* ó serrallo, con sus cámaras de recepción, salones decorados de esculturas, gineceo, etc. En la parte Este del patio están situadas las dependencias comunes, como son los almacenes, las cuadras, los graneros y el dormitorio de los siervos, que en la planta de Botta llevan el nombre de *dependencias* (fig. 167).

En el ángulo sudoeste, por último, se agrupaban un sinnúmero de cámaras y patios en los que Place y Botta creyeron reconocer el *harén* ó habitaciones de las reinas, llegando á precisar que todas estas salas podían reunirse en tres grupos independientes, y que, por lo tanto, era de creer que Sargón había tenido tres esposas ó princesas de categoría real. Por analogía con la planta del templo gemelo de Anu y Adad, en Assur, se ha identificado hoy esta reunión de las construcciones del supuesto harén de Khorsabad con un grupo de tres templos de los dioses domésticos del monarca. Dos de ellos tienen un patio común, como el templo de Assur, pero los tres presentan la misma planta, combinadas hábilmente las tres *cellas* con sus dependencias, en completo aislamiento la una de las otras. En la parte posterior de estos edificios religiosos se encuentra el magnífico *zigurat* de siete pisos, que Botta desenterró de los escombros y ladrillos que lo cubrían (fig. 168). Los pisos inferiores del zigurat estaban casi intactos y tenían las fachadas estriadas, revestidas con estuco, pintado de diferentes colores, como los zigurats caldeos. Para Botta, el zigurat era todavía un *observatorio*, por la tradición de haber cultivado las ciencias astronómicas los sacerdotes caldeos; hoy ignoramos aún la verdadera aplicación que tuvieron estas torres escalonadas, pero no hay duda que eran sólo una dependencia litúrgica de los templos y que el verdadero santuario no estaba en lo alto, sino en la planta, como en el templo doble de Assur, y así debió ser también el templo de Khorsabad.

Todos los palacios reales asirios tenían esta singular construcción religiosa adherida al edificio. Layard exploró inútilmente, con catas y minas transversales, la montaña de escombros que ocupa el lugar del zigurat del palacio de Kuyundjick, construído, como ya hemos dicho, en el interior del recinto amurallado de Nínive. Creía él que el zigurat de Kuyundjick serviría de sepultura real, como las pirámides egipcias, pero estaba completamente macizo; por lo demás,



Fig. 169. — Puerta del palacio real de Khorsabad. *(Restauración de Place).*

su carácter religioso y no funerario resulta indudable, hasta por el mismo testimonio de los textos literarios.

El palacio real de Khorsabad, como todos los palacios asirios y caldeos, no tiene tampoco aberturas exteriores; una inmensa muralla lo rodea, aislándolo por completo; sólo se abren en el grueso del muro sus características puertas, con los toros alados y los ensanchamientos de las entradas (fig. 169). La puerta del palacio real de Khorsabad puede presentarse como tipo de estas entradas de los palacios reales. Todas son iguales, poco más ó menos. Una faja inferior está formada por dos toros alados con la figura intermedia de Guilgames, el antiguo héroe caldeo, estrangulando un león, á cada lado de la puerta. Pocas creaciones humanas tienen el aspecto de fuerza y de poder que ofrecen estos frisos singulares de las puertas asirias.

Este pedestal de la puerta sirve de zócalo á dos torres que encuadran el arco de entrada, decorado con piezas vidriadas de cerámica. Botta encontró en Khorsabad los restos de dos grandes mástiles de madera, con aplicaciones de bronce dorado, que enriquecían la puerta principal del alcázar. Todo el edificio remataba con una hilera de almenas, encima de una faja de losetas de colores.

Lo que imprime sobre todo más especial carácter á estas majestuosas fachadas, son los grupos inferiores de los toros alados con cabeza humana, cubierta con la mitra y tres pares de cuernos, que guardan las puertas del palacio. Es la evolución del toro antropocéfalo caldeo, que ha sido interpretado por los constructores asirios con nuevo sentido de fuerza y crueldad. Los monstruos



Fig. 170.—Toro alado de Khorsabad. *(Louvre).*

con patas de león y grandes alas están agrupados con la, cabezas vueltas hacia fuera, con sus barbas rizadas, como las de los relieves donde está representado el monarca. Estas singulares figuras de los toros alados simbolizan sin duda, por sus cuernos y mitra, ciertos personajes semidivinos que están allí para defender la residencia del monarca asirio (figs. 170 y 171).

Su tipo es siempre el mismo, como también su disposición, paralela á las ent adas de las puertas. Los palacios reales asirios, construídos con arcilla sin cocer, han perdido sus partes superiores, que por lo general se han hundido y con su masa rellenan ahora el interior de las cámaras; pero estos basamentos de las puertas, con los leones esculpidos en una mole de piedra de yeso, consérvanse casi intactos. Además de los de Khorsabad y Kuyundjick, hay todavía en Kalaah toros de éstos, sobresaliendo del terraplén, en medio del desierto, sus espantables cabezas.

Layard explica su emoción cuando, la noche de la víspera de arrancarlos del palacio real de Kuyundjick para trasladarlos al Museo Británico, fué á verlos por última vez en su emplazamiento, donde habían estado por más de treinta siglos. Porque mientras Botta exploraba el castillo de Sargón, ó sea Khorsabad, Layard, comisionado por el Museo Británico, emprendía la excavación de palacio más cercano á Mossul, del llamado de Kuyundjick, que por las inscripciones supuso que había sido construído por el propio Senacherib.

Los descubrimientos de Layard han tenido curiosa confirmación en el texto de un cilindro con inscripciones cuneiformes que acaba de adquirir el Museo Británico y en el que Senacherib, el hijo de Sargón, explica, además de sus conquistas, los colosales trabajos que emprendiera para transformar Nínive, de pequeña ciudad que había sido hasta entonces, en la capital fortificada que los monarcas asirios, sus sucesores, tuvieron por inexpugnable. Un antiguo palacio real que ya existía en Nínive (además del lejano Khorsabad), lo arrasó Senacherib completamente para construir el nuevo, que es el descubierto por Layard en el montículo que los árabes llaman *Koyungik*. «La plataforma del palacio la hice mayor, y con grandes piedras labradas protegí sus partes altas. Cámaras de oro y plata, cristal de roca, alabastro y marfil labré para habitación de mi dios».

dice Senacherib. Lo cual confirma la existencia también en Kuyundjick de un templo ó conjunto de templos como el triple de Khorsabad, que Botta creyó que era el harén.

«Piezas de cedro, ciprés, pino y maderas de Sindai, con gruesas barras de bronce,—sigue diciendo Senacherib,—coloqué en las puertas, y en las cámaras de habitación dejé aberturas como ventanas altas. Grandes colosos de alabastro llevando la tiara y los varios pares de cuernos, puse á cada lado de las puertas.» Estas se ve que son las figuras que decoraban las puertas interiores; á los grandes toros alados de las entradas del palacio, Senacherib les dedica un capítulo especial. «Grandes toros con alas, de piedra blanca, labré en la ciudad de Tastiate, al otro lado del Tigris, para las grandes puertas, y corté grandes árboles de los vecinos bosques para hacer los carros ó armadías que debían conducirlos... Era en el mes de Iyar, en la primavera, y la inundación hacía difícil el transporte; las gentes de la escuadra que conducían los toros alados, desesperaban ya de llegar á buen término. Con esfuerzo y no pocas dificultades, fueron llevados á las puertas del palacio.»



Fig. 171. — Cabeza de toro alado asirio.

Senacherib, por la crónica transcrita en este cilindro, se revela como monarca constructor y arquitecto, como lo fué después Adriano, quien dirigía personalmente sus construcciones. Son curiosos, por ejemplo, los detalles que da el rey en esta nueva crónica de los trabajos que llevó á cabo para proveer de agua el palacio y cuidar de su debida iluminación. Esta preocupación de la luz era una de las cosas que más debían inquietar á los constructores asirios en sus edificios de gruesas paredes, macizas, de barro sin cocer, para sostener las pesadas bóvedas. «La obscuridad del antiguo palacio y de sus habitaciones, yo he cambiado, y lo he hecho brillante y luminoso...» El rey describe las puertas que ha colocado en las aberturas, y cómo ha decorado las salas con azulejos pintados, mármol y aplicaciones de lapislázuli.

El interés que el monarca se toma por la construcción del palacio, denota la existencia de un fin político: el empeño de Senacherib por hacerse una residencia

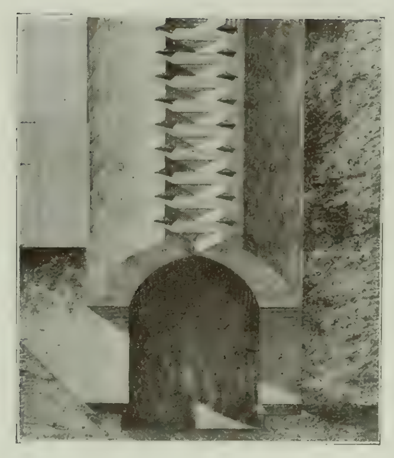


Fig. 172. — Bóveda de una de las cloacas de Khorsabad.

digna del poder que había alcanzado Asiria. El palacio de Nínive debía ser «la admiración de las naciones». «Yo Senacherib, el Rey de las multitudes, el Rey de Asiria, he llevado á buen término esta obra según el consejo de los dioses, y poniendo en ella toda mi inteligencia y toda mi voluntad.»

El palacio de Senacherib, en Nínive, ó sea Kuyundjick, fué habitado también por sus sucesores, pero con las restauraciones indispensables que requerían siempre las construcciones asirias. Porque hoy no cabe ninguna duda de que los edificios estaban construídos principalmente para cubrirlos con bóvedas; el grueso de los muros, la poca anchura de las cámaras, de planta rectangular, obligan á pensar que la cubierta era la preocupación de los arquitectos y constructores ninivitas. Además, en algunos relieves, donde hay representadas construcciones contemporáneas de los edificios, aparecen éstos con bóvedas y cúpulas como un elemento corriente. El primero que, antes que otro alguno, aplicó las bóvedas á sus restauraciones de los monumentos asirios, fué Flandin, el dibujante que auxiliaba á Botta al publicar sus excavaciones de Khorsabad. En cambio, en la obra paralela que Layard publicó de Kuyundjick, representó los edificios como si hubiesen sido construídos con dinteles de piedras y vigas horizontales. Pero Botta tenía razón: en las excavaciones se encontraban, en el interior de las cámaras, grandes bloques de arcilla, con una cara inferior de forma curvada y con señales de revestimiento de estuco y pintura, que no eran más que fragmentos de la bóveda desprendidos de lo alto. Place, el sucesor de Botta en Khorsabad, descubrió todavía intacto el gran arco monumental de una puerta flanqueada por dos toros alados, y en el seno del terraplén de Khorsabad los conductos de desagüe son también abovedados, como en los basamentos de la Caldea. Estas galerías, estudiadas minuciosamente, dieron á conocer infinidad de detalles curiosos de la construcción asiria. Los ladrillos habían sido ya moldeados en forma de cuña, adecuada para las bóvedas, y éstas tenían muchas veces una sección elíptica ú ojival, para dar menor empuje contra los muros de sostenimiento. Es de creer asimismo que las bóvedas se construirían ingeniosamente con ladrillos inclinados, formando ángulo agudo con el eje, para no tener necesidad de cimbras (fig. 172).

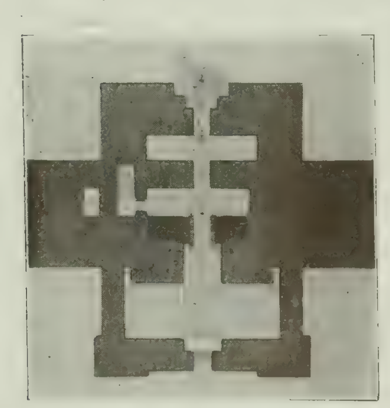


Fig. 173. — Puerta de entrada del recinto de Khorsabad.

Las salas, en su mayoría rectangulares,

estaban, pues, cubiertas con bóvedas de ladrillo, estucadas y pintadas de los más vivos colores; en el arranque de la bóveda había por lo común una faja de ladrillos barnizados que separaba el muro recto de la cubierta curvilínea. Un revestimiento inferior de relieves enriquecía la humilde pared de ladrillos sin cocer, apenas secados al sol. Estos revestimientos importantísimos, constituyen uno de los más típicos elementos de la construcción asiria. En las cámaras principales, donde hemos situado el *selamlick*, ó departamentos de recepción y habitación del rey (que Place llamaba ya *salas con esculturas en relieve)*, se encuentra generalmente, aplicada todavía á la pared, una hilera de placas de piedra blanda de yeso con relieves, de un valor artístico extraordinario: son la ilustración gráfica de las crónicas de los monarcas asirios, con sus triunfos gloriosos, sus crueles venganzas después de la victoria, sus devociones y diversiones, la caza, el banquete y las recepciones.



Fig. 174.— Estatua de Nebo. *(Museo Británico)*

Estos relieves decorativos aparecen substituídos en las cámaras de segundo orden por una faja de estuco pintado, de color uniforme, ó bien con características decoraciones polícromas. Place y Layard encontraron grandes pedazos de estuco con zonas horizontales de rosetas, hileras de monstruos y figuras, pintados con colores simples y de un dibujo también graciosamente atrevido. Idénticos elementos decorativos se encuentran en las losetas vidriadas de los arranques de las bóvedas y archivoltas de las puertas de entrada; son los antiguos temas de la Caldea, desarrollados por los conquistadores de Assur. En el suelo se hace imprescindible un pavimento calcáreo, para evitar el desgaste, y en el centro de cada cámara se encuentra el agujero de desagüe, que comunica con las cloacas que atraviesan el macizo. Así ya podemos figurarnos el aspecto de estas salas del alcázar real, de planta alargada para no aumentar la sección de la bóveda, y todas ellas revestidas desde lo alto hasta el suelo de figuras y colores, vagamente iluminadas por la escasa luz que se tamiza, al través de la pared enorme, por el vano de la puerta de entrada y algunas ventanas altas.

Los edificios, generalmente, no tenían más que un piso; por lo menos, los exploradores no han sabido encontrar escalera alguna. En cambio, en ciertos relieves pueden verse representados con una galería superior sostenida por columnitas bajas, á manera de una logia ó mirador que corona la construcción. Esto podría explicar el servicio de los fragmentos de fustes y bases de columnas



Fig. 175. — Estatua de Asurbanipal. *(Museo Británico)*

encontrados en el palacio de Kuyundjick; podrían servir para estas galerías accesorias, porque, como elemento esencial, ya hemos visto que era innecesaria la columna para las construcciones asirias de bóvedas de ladrillo sobre paredes gruesas.

Otra utilidad de las columnas de Kuyundjick podría ser la de servir para montar los pequeños edículos, así como los doseles del trono y lecho real. El trono, como se ve aún hoy en Persia, en el palacio de Teherán, ocupaba el centro de un pórtico construído con materiales ligeros. Tienen, pues, las columnas de Kuyundjick gran interés para las formas del arte suntuario asirio, más que para la arquitectura. Otros nuevos fragmentos de columnas asirias, con base acampanada, se han encontrado también en las recientes excavaciones de Assur, pero siempre su uso era muy restringido en la estructura general de los monumentos asirios.

Los demás edificios de las ciudades, construídos con arcilla sin cocer, se han deshecho, aumentando la altura del terraplén en las plataformas de las ciudades reales, lo que hace muy difícil estudiar su urbanización; en Khorsabad, las calles que se cruzaban en ángulo recto se conocen sólo por el pavimento, que era de bloques calcáreos. Las calzadas empedradas se prolongaban, al exterior de la ciudad, por los caminos militares que cubrían toda la Asiria. Un elemento importantísimo de las ciudades fueron las murallas con sus puertas. La muralla de Khorsabad tenía torres regularmente cuadradas y toda ella estaba coronada de almenas. Las puertas de las ciudades son todavía hoy, en Oriente, un lugar de reunión para tratar de los negocios públicos; así se explica la importancia de las entradas de las ciudades asirias. En la muralla exterior, que en Khorsabad engloba toda la ciudad palatina, las puertas tienen varios recintos ó patios intermedios (fig. 173).

Pasemos ahora á la escultura, que casi siempre es puramente decorativa. El trabajo principal de los escultores asirios era el de contribuir al revestimiento de las mezquinas paredes de ladrillo de los palacios reales con bajos relieves, ejecutados en piedra blanda de yeso virgen. Raras veces encontramos en Asiria las esculturas de tres dimensiones, que hemos podido apreciar ya como las obras más sorprendentes del arte caldeo. Hasta los mismos toros alados muestran la preferencia de los escultores por las representaciones planas en relieve; los toros tienen cinco patas: dos para ser vistos de frente y otras tres para ser vistos de lado; la figura no llega á tener independencia del bloque de piedra.

Relieves de las puertas de bronce del palacio de Balavat. *(Museo Británico)*



Fig. 176. — Leona herida, de uno de los relieves de las cacerías reales del palacio de Kuyundjick (*Museo Británico*)

Sólo dos estatuas encontradas en Kuyundjick son de bulto entero. Una de ellas representa una divinidad, porque lleva la mitra y los cuernos de las figuras superiores (fig. 174). Es curioso observar que tiene las manos plegadas, como las estatuas caldeas de Gudea, que reproducimos en el capítulo anterior. En lugar de la cara rapada de los caldeos, esta figura lleva ya las barbas rizadas, características de los señores asirios.

La otra escultura de bulto entero, también procedente de Kuyundjick, es una estatua con el retrato de Asurbanipal (fig. 175). Sostiene en una mano el cetro, ó signo de la vida, terminado en una característica forma curva, que también usaban los monarcas egipcios; en la otra lleva un corto látigo, para domeñar á los leones domesticados que seguían al terrible conquistador. Es también interesante la túnica que viste, formando varias fajas, como las túnicas de lana de los antiguos babilonios. Las reminiscencias del antiguo arte y civilización caldeos, se ven en todos los restos de la Asiria.

Ya hemos hecho mención, al hablar de la arquitectura de los palacios, de los relieves que decoraban las paredes de ladrillos sin cocer, á modo de revestimientos ó arrimaderos indispensables para esconder la obra mezquina de los muros. Estas esculturas en relieve son las obras capitales de la escultura asiria. Adviértese cierta variedad de estilos: en Khorsabad las figuras son mayores: la escena representa un solo plano, sin apenas ninguna indicación del ambiente donde se desarrolla; en las de Kuyundjick el arte está más avanzado; al lado del tema principal se ven escenas anecdóticas suplementarias; para dar naturalismo al cuadro, se ha puesto notorio empeño en representar la flora peculiar de cada panorama; en estos relieves, donde están figuradas las campañas reales, tienen que indicarse lugares exóticos de la Asiria, que los artistas reproducen como si se tratara de asuntos tomados sobre el terreno.

Pero aunque no produjo más que obras de poco relieve, la escultura asiria



Fig. 177. — Divinidad asiria.

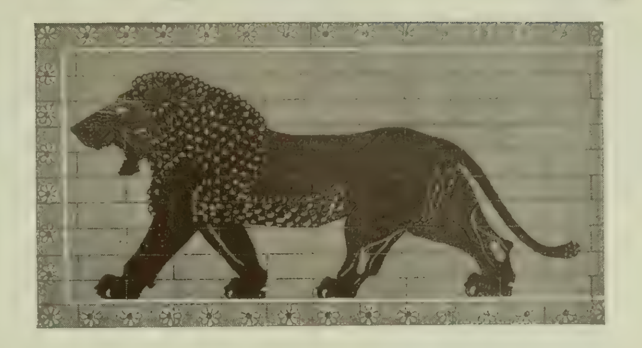
no deja de tener incalculable valor: ella nos enseña toda la vida del monarca del Asia y de su pueblo en los días triunfantes de Nínive. Ha servido enormemente para auxiliar á la lectura de ciertos textos históricos y para las restauraciones ideales de los monumentos (fig. 161). Las escenas de caza y de guerra están desarrolladas con un realismo que sobrepuja á toda ponderación; los escultores asirios percibían con una finura extraordinaria las formas de los animales salvajes, tanto en reposo como en la huída, acosados por las jaurías reales ó heridos por los dardos del monarca (fig. 176). Son numerosas también las escenas de combate, los asaltos de murallas y sacrificios de prisioneros, que preside el mismo rey, mientras los escribas toman nota minuciosa del botín.

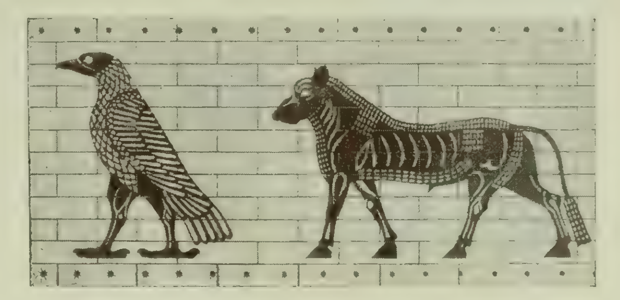
No todos los relieves son puramente históricos: hay á veces representadas en ellos escenas de la vida del campamento, con el interior de las tiendas vistas en sección, donde los militares cuecen el pan ó se preparan el lecho. En una escena de la toma de Lagasck, se ve á las mujeres, libres por la capitulación, salir de la plaza con sus pequeñuelos, y una de ellas besa con trágica expresión de dolor al niño que lleva sobre el pecho. Las escenas del gineceo, con las distracciones del rey, en el jardín ó en los banquetes con su corte, nos muestran mil detalles de las costumbres de palacio, su mobiliario y hasta su indumentaria. Los vestidos de los altos personajes están adornados con dibujos y orlas, que manifiestan la riqueza de los bordados de las telas. El tipo de la raza está fuertemente expresado en estas figuras de los relieves, no sólo en las de los magnates asirios, con sus cabelleras peinadas en rizos ondulantes y sus majestuosas barbas, sino también en los tipos de las mujeres y de los eunucos ó funcionarios civiles de palacio.

En los relieves asirios se representan también las otras razas de los pueblos con quienes estaban en contacto los monarcas de Nínive. Existe en el Museo Británico un pilar cuadrado, como un obelisco con relieves, donde se ven esculpidos los mensajeros de diversos pueblos que llevan sus tributos á Salmanasar II. Entre ellos están los embajadores judíos, todavía bien reconocibles por los caracteres peculiares de su raza.

Las figuras míticas de los seres superiores son las únicas que tienen algo

amortiguada esta especial fisonomía de los personajes asirios (fig. 177). En los relieves aparecen muy á menudo estas representaciones de las divinidades favoritas del monarca, que ostentan la tiara y sus grandes alas, con las granadas abiertas, símbolo de la vida. Algunas veces hállanse dos de estas figuras de divinidad, arrodilladas á cada lado de un árbol estilizado, que el Oriente repetirá siempre como un motivo predilecto en sus telas y pinturas.





Figs. 178 y 179.— Zócalo con losetas esmaltadas de Khorsabad.

Otro arte industrial que produjo en Asiria obras de escultura que todavía podemos admirar, es el de la fundición de metales. Habíanse encontrado ya en las primeras excavaciones de los palacios asirios restos de planchas de cobre con relieves, que se suponía debieron formar el revestimiento de las grandes puertas de entrada. Pero el hallazgo más sensacional, que verdaderamente dió fe de la maestría de los fundidores ninivitas, fué el de las puertas de bronce con relieves que encontró Rassam en Balavat y que actualmente se conservan en el Museo Británico. (Lám. VIII.) Los batientes de estas puertas están divididos en varias fajas paralelas, con las escenas de guerra, saqueos de ciudades y sacrificio de prisioneros que podemos ver también en los relieves de piedra.

Estas son las dos artes, arquitectura y escultura, que nos han procurado documentos en abundancia para estudiar su desarrollo en el imperio ninivita. Para la pintura, tenemos que valernos de los restos cerámicos de la policromía vidriada. Las losetas esmaltadas llegaron á Nínive por tradición de la Caldea. Obsérvase el mismo gusto por los colores azulados y verdosos, los mismos elementos para rellenar la composición, esto es: las rosas orientales, los monstruos alados, animales y figuras humanas en acto de adoración. Ciertas partes del palacio de Khorsabad acusan verdadera riqueza de esta



Fig. 180. — Losetas vidriadas de Khorsabad.



Fig. 181. — Marfil de imitación egipcia encontrado en Nínive. *(Museo Británico).*

decoración, que no sólo se aplicaba al interior de las cámaras, sino también en las fachadas exteriores (figs. 178 y 179). Es importante estudiar esta industria en su evolución al través de las edades; más adelante la encontraremos floreciente en Persia; de los imperios del Asia la aprenden los árabes para darla á conocer en Europa.

La glíptica y vidriería fueron también conocidas, aunque no llegaron á tener el desarrollo que en Egipto. Los objetos encontrados en los palacios reales de Kuyundjick y Khorsabad están desmenuzados por completo. Asiria tampoco posee aquellas necrópolis reales que en Egipto han sido para nosotros una mina de tesoros. Tanto en Caldea como en Asiria falta la tumba monumental; el cadáver, sin ningún ajuar funerario, era encerrado en una tosca vasija de cerámica. Así, pues, no es de extrañar que sean tan escasos los vidrios, las joyas, las armas y los muebles, que sólo podrían encontrarse entre las ruinas cien veces saqueadas de los palacios reales. Muchas veces, en estas artes menores, los artistas asirios no pudieron desvanecer la sugestión que en ellos producían los modelos y tipos originarios del Egipto, que fué indudablemente el viejo maestro de todos los pueblos de la antigüedad (fig. 181).

Resumen. — El viejo arte caldeo, con pocas variaciones, produjo los edificios reales de la Asiria. Un primer templo asirio fué el de la primitiva capital, Assur, cuando la Asiria no era más que una provincia de Babilonia. El templo de Assur tiene dos *cellas*, un culto doble con dos zigurats ó pirámides escalonadas de tres pisos. Los palacios reales de Asiria están construídos sobre un terraplén de ladrillos sin cocer. El más antiguo era el de Kalaah, que los árabes llaman hoy Nimrod, al Norte de Assur. Más septentrional todavía era la última capital ó Nínive, cerca de la población moderna de Mossul. En Nínive, además del palacio de la ciudad, hoy llamado Kuyundjick, había el palacio extramuros de Sargón ó Khorsabad. Todos estos palacios tienen un recinto de paredes gruesas de ladrillo sin aberturas; sus puertas están decoradas con un basamento con relieves de leones alados. Las cubiertas son de bóveda, y su laberinto de salas parece distribuirse, en los cuatro lados de un patio, en tres grandes grupos, uno para los servicios religiosos, inmediato á un zigurat, otro para habitación y otro para dependencias. Las paredes están revestidas con estucos y cerámicas vidriadas, y en ciertas salas, con placas de piedra blanda con relieves. Estas son las más interesantes obras de la escultura asiria, en las que se representan millares de escenas de la vida del monarca. Sólo por excepción produjo la escultura asiria obras de bulto entero.

En las artes industriales la Asiria imita á menudo los modelos del Egipto.

Bibliografía. — Un buen libro de conjunto es el tomo II de la *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, de Perrot y Chipiez. — Sobre Khorsabad, las obras de Botta: *Monuments de Ninive*, 1850. — Place: *Nineve et l'Assyrie.*— Sobre Kuyundjick, Layard: *Nineveh and Babylon*, 1867. *Nineveh and its remains*, 1854. — Sobre el templo de Assur. Andrae: *Die Asur and Adad Temple*, 1907.— Sobre el cilindro de Senacherib, Boscawen: *The making of Nineveh*, 1910.— Excelente es el *Guide to the babylonian and assyrian antiquities*, del Museo Británico, 1908.

Revistas. — *Beitrage Zur Assiriologie*, Leipzig.— *Babyloniaca*, París.— *Recueil des travaux relatifs a la philologie et a l'archeologie egyptiennes et assyriennes*, París.—*Zeitschrift für assyriologie*, Estrasburgo.— *Procedings of the Society of Biblical archaeology*, Londres.— *Revue d'Assyriologie*, París.



Fig. 182. — Terraza de Persépolis, con los palacios reales. *(Dieulafoy).*

CAPÍTULO VIII

EL ARTE EN LA PERSIA ANTIGUA. — LAS CAPITALES DEL IMPERIO
LOS PALACIOS DE PERSÉPOLIS. — SEPULTURAS REALES. — LA ESCULTURA Y LA PINTURA

La caída inesperada de Nínive, por la invasión de las hordas escitas, aniquiló en un momento el poder de Asiria, concentrado exclusivamente en la capital. El mundo oriental, no obstante, no podía vivir sin un señor. De momento, Babilonia y el Egipto restauraron sus antiguos imperios y hubo un verdadero renacimiento artístico en la Caldea, en tiempos de Nabucodonosor y de su hijo el piadoso Nabonnaid. En el valle del Nilo ya hemos visto la restauración del arte nacional por los príncipes saitas. Pronto el recuerdo de Nínive, con su imperio absoluto, debía despertar las concupiscencias del más fuerte. El nuevo señor, que los griegos llamaron *el gran Rey,* habitaría en las altas montañas de Persia, que por el Oriente cierran la Mesopotamia y por el Sur se extienden hasta penetrar en el mar.

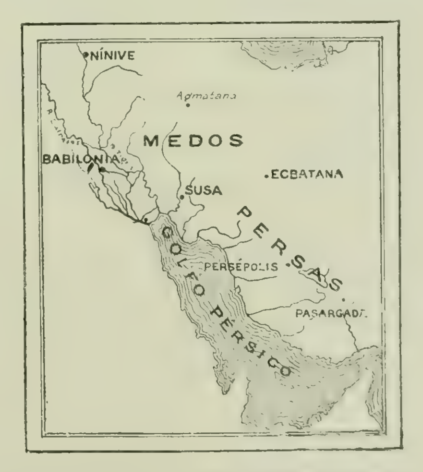


Fig. 183.—Las ciudades de Persia antigua.

La formación del nuevo imperio fué rápida y sin dificultades; Asiria había acostumbrado á los pueblos á vivir en la esclavitud. De momento, las tribus medas, que descendiendo al llano, habían ayudado á los escitas á saquear é incendiar á Nínive, recogieron su parte de botín, y con ayuda del prestigio logrado, formaron el primer núcleo de un Estado conquistador. Más tarde, las principales familias persas, fuertemente agrupadas en torno de su primer monarca, Ciro, *el Fundador,* sojuzgaron á sus confederados los medos, y todo el Irán obedeció á una sola cabeza. Fácil era, pues, para la raza joven de la Persia, acabar con la efímera independencia de los antiguos reinos del decrépito mundo oriental. El hijo de Ciro, Cambises, humilló de nuevo al Egipto con la dominación extranjera; Babilonia y los Estados marítimos de la Grecia asiática eran satrapías persas; hasta la misma Fenicia, donde la dominación de Nínive no se hizo nunca efectiva, transmitió á la Persia en tiempo de Darío su soberanía marítima, y por primera vez los ejércitos asiáticos atravesaron los pasos del mar que separaban al Oriente de Europa.

Las dos primeras capitales del nuevo imperio fueron Ecbatana y Pasargada. Ecbatana fué la primitiva residencia de los reyes medos, y era natural que Ciro y sus sucesores tuvieran empeño en restaurar y habitar la misma capital de sus antiguos aliados. Herodoto, que la conoció sólo por referencias, hizo de Ecbatana una fantástica descripción que ha quedado como legendaria, insistiendo sobre sus siete reductos de murallas de distintos colores y con el pormenor de las dimensiones de cada uno. Polibio, por lo general tan exacto y preciso, describe más tarde el palacio real en éstos ó parecidos términos: «Aunque todo él haya sido construído de cedro ó de ciprés, en ninguna parte aparece la madera al descubierto; columnas, frisos y techos, todo está cubierto de metal; el oro y la plata brillaban por todos lados, hasta las tejas eran también plateadas.» Una sola base de piedra muestra hoy en la moderna Hamadán el lugar del emplazamiento de la Ecbatana antigua; las descripciones de los historiadores sirven, sin embargo, con las correspondientes reservas, para darnos idea de otros edificios más conocidos. Ellas enseñan, desde el primer momento, el gran papel que representaba en la arquitectura primitiva persa el material leñoso, tan abundante en la región. Más tarde, en Persépolis, las partes superiores de los edificios fueron siempre de madera.

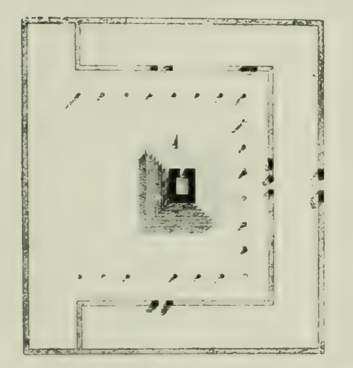


Fig. 184. — Planta del sepulcro de Ciro.

De Pasargada era originaria la familia de Ciro y allí habitaron también el fundador y su hijo Cambises. Sus ruinas, en el corazón mismo de la Persia, se encuentran todavía en las inmediaciones de Aleged, en una estrecha llanura rodeada de abruptas montañas y con desfiladeros fáciles de defender por cada lado. El camino de las caravanas atraviesa hoy aquella plataforma desnuda, donde se levantaba el palacio de los monarcas persas en Pasargada. Sólo alguna que otra columna medio destruída y el relieve que decoraba una jamba de alguna puerta, con el retrato de Ciro, subsisten entre las ruinas del palacio de los

primeros conquistadores. Su planta cuadrada debió tener, por lo que se puede adivinar, un pórtico de columnas á cada lado; las habitaciones estaban en los ángulos y la sala de recepciones era central, como veremos después en los grandes edificios reales de Susa y de Persépolis. El tipo de la columna podría ser ya también el que resulta tradicional de la arquitectura de los persas.



Fig. 185. — Sepulcro de Ciro en Pasargada. *(Dieulafoy).*

En cambio, en el mismo llano de Pasargada, otro monumento casi intacto muestra los ensayos de este arte persa ecléctico, que de todos los Estados vasallos, tomó elementos para sus edificios; nos referimos á la tumba de Ciro, que los primeros viajeros modernos identificaron ya con el mausoleo, descrito algunas veces en la antigüedad, y que Alejandro visitó y quiso restaurar religiosamente (figs. 184 y 185). Es un edículo funerario que se levanta sobre un pequeño basamento escalonado, cuya altura total no llegaría á once metros; su valor consistía principalmente en las reliquias que encerraba, con el sarcófago real del padre de los persas. La cámara tenía sólo unos tres metros de lado y estaba cubierta por un techo plano que se muestra al exterior en dos pendientes, lo que da al edificio un aspecto poco oriental, casi helénico. La puerta era doble y dispuesta ingeniosamente para que sólo pudiera entrar una persona, y aun cerrando tras de sí la primera puerta para poder abrir la segunda. El sepulcro estaba encerrado dentro de un recinto, con un pórtico del que se ven pocos rastros. Esta pequeña construcción singular no tuvo imitaciones en el arte persa; ya veremos después cómo los sucesores de Darío labraron sus sepulturas reales según otro tipo completamente nuevo y original. El sepulcro de Ciro tiene más relación con las típicas construcciones funerarias de la Lidia y demuestra que ya en tiempo del fundador se habían ido á buscar elementos en las provincias griegas del Asia. Más de un contacto hemos de ver que existió entre el arte persa y el arte griego; pero la Persia fué siempre, tanto en sus costumbres como en sentido estético, una monarquía oriental, y por esto su verdadero lugar es el de suceder y continuar la obra de Asiria.

La ruda Pasargada, que conservaba piadosamente los restos de Ciro, continuó siendo siempre la ciudad santa donde acudían á coronarse sus sucesores; pero la austeridad de su paisaje no convenía para la capital de un imperio, y Darío trasladó su residencia más al Norte, levantando otros edificios reales en una nueva capital donde pudieran instalarse los complicados servicios de la corte. De aquí el origen de Persépolis, en la que Darío no construyó más que dos ó tres edificios; pero sus descendientes se encargaron de enriquecerla con tal

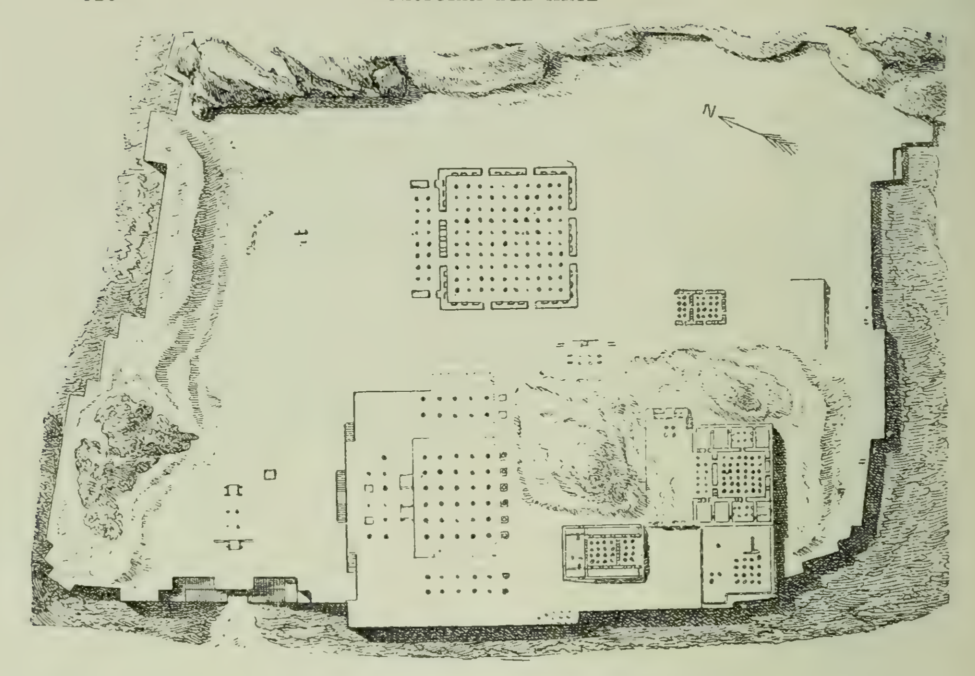


Fig. 186.—Planta de la terraza de Persépolis.

fastuosidad que hubo de quedar como proverbial entre los antiguos. Alejandro, por ejemplo, después de haber recorrido triunfalmente toda el Asia, quiso habitar esta terraza de Persépolis, que por tanto tiempo había sido la residencia del señor del mundo.

Más tarde, los reyes persas de las dinastías sasánidas, posteriores al desmembramiento del imperio de Alejandro, abandonaron los palacios de Persépolis y sus cubiertas leñosas fueron destruyéndose. La circunstancia de hallarse en el valle que cruza el camino de las caravanas, hizo que su ruina fuese más rápida, pero su emplazamiento siempre se ha conocido. Así, pues, su exploración no fué un verdadero descubrimiento, como el de los palacios de Nínive sepultados en las montañas de arcilla.

Desde fines del siglo XVIII todos los viajeros curiosos, al visitar la Persia, se interesaban por las ruinas de esta terraza de Persépolis, y por sus descripciones se puede comprender que la obra de destrucción ha ido acentuándose en estos últimos tiempos. Allí no había que esperar ninguna sorpresa de la excavación: las ruinas están en la superficie; sobre el nivel primitivo de la terraza se ven en pie todavía las gigantescas columnas de piedra (fig. 186).

El primero que trazó una planta científica é hizo detenido estudio de estos edificios reales, fué el francés Flandin, el mismo que tenía que substituir á Botta más tarde en las excavaciones de Nínive. Después de Flandin, otra comisión francesa, la de M. Dieulafoy, estudió en 1885 las ruinas, publicando las interesantes fotografías que son aún hoy el principal elemento de estudio para el arte persa. Dieulafoy, además de Persépolis, exploró otro edificio real del mismo

carácter en Susa, la capital del antiguo Elam, donde los monarcas persas tenían también un palacio. Después del libro de Dieulafoy, poco se ha dicho de nuevo sobre estas singulares construcciones de las dinastías aqueménides. El arte persa fué siempre un arte puramente áulico ó dinástico; no hay restos de otras construcciones importantes, á excepción de las re idencias reales. Esta circunstancia, y la de ser el terreno pedregoso poco á propósito para procurarnos las sorpresas que siempre proporciona una excavación, hace que se pueda considerar como agotado el tema arqueológico del arte persa.



Fig. 187.—Propileos de Persépolis. *(Dieulafoy).*

Continuemos el estudio de las ruinas de Persépolis. La terraza donde están construídos los palacios es un vastísimo basamento que se extiende al pie de un acantilado de roca. En la cumbre de esta montaña, de difícil acceso, estaban los altares para el fuego sagrado, que era el culto de los persas. Son los únicos monumentos religiosos que se conservan de la Persia antigua. Las ruinas de los palacios reales, mutiladísimas, ocupan casi toda la gran terraza (fig. 186). La fotografía reproducida en la fig. 182 es una parte de la vista panorámica de la terraza, tomada desde el pie del acantilado. Es curioso observar que faltan en Persépolis murallas y restos de fortificación; los edificios están casi abiertos; hay que convenir en que *el gran rey* debía sentirse muy seguro en la capital de su imperio.

Se sube á la gran terraza por una escalera de doble rampa, decorada con relieves. A los pocos pasos, sobre el terraplén, se encuentran unos ricos propileos ó entradas monumentales con dos leones alados, elementos tradicionales de la decoración asiria, que Persia no hizo mas que copiar, dándoles el mismo empleo de guardianes de sus fachadas (fig. 187). Estos propileos, que se hallan enfrente y en el mismo eje de la escalera, forman un pórtico abierto á cada lado, como un corredor, con cuatro columnas (fig. 188).



Fig. 188. — Columna de los propileos de Persépolis.

Los demás edificios están distribuídos sobre la terraza, sin obedecer á un plan de conjunto; son obras sucesivas construídas en diversas épocas. El primer monumento que, después de atravesados los propileos, debía presentarse á la vista del curioso espectador, era, volviéndose á la derecha, la gran sala hipóstila de Jerjes, de la que se levantan todavía trece columnas mutiladas, las mayores que se conservan en pie de los edificios de Persépolis. La sala hipóstila de Jerjes es aún hoy una de las naves más vastas que el hombre haya construído, sus columnas son casi tan altas como las que en Karnak forman la galería central, y supera en extensión á la obra de los Faraones. La superficie total que ocupa, entre pórticos y columnatas, pasa de mil metros, y la altura llega á veinte metros, sólo para la columna con capitel (fig. 189). La disposición era también extraordinariamente original; todo el edificio estaba levantado sobre un segundo basamento sobre el nivel de la terraza, vastas galerías hacían las veces de pórtico en la fachada principal y las dos laterales, y en el centro una sala cubierta de columnas con el tipo más complicado del capitel persa. La restauración de todo el edificio se presta á algunas dudas. Mientras que los primeros exploradores, y también Dieulafoy, suponen que entre la sala interior y los pórticos exteriores existían muros de separación, Perrot y Chipiez impugnan decididamente esta hipótesis, dejando los pórticos aislados y la columnata también abierta, limitando á lo más su cuadro de columnas con las balaustradas de apoyo y las altas colgaduras (fig. 189).

Al lado de la sala hipóstila, otro edificio, destinado también seguramente á recepciones, era el llamado *Sala de las Cien columnas,* cuya disposición no deja lugar á dudas. En su fachada anterior, una galería doble, flanqueada por dos toros alados, hacía las veces de pórtico del edificio, constituído por una sala única; su techo plano descansa sobre las diez filas de soportes verticales. De las paredes que cerraban su recinto cuadrado no quedan en pie más que las puertas; una serie de nichos, en forma de ventanas ciegas, decoraban el muro interiormente. Estas puertas y ventanas simuladas eran de piedra; el resto del muro debió ser sin duda de ladrillo, según el estilo de Caldea y Asiria.

Subsisten aún sobre la terraza de Persépolis restos de otros grandes edificios, que hay que suponer eran los palacios reales que servían de habitación. Uno de ellos es el primer palacio construído por Darío en la nueva capital y se halla inmediatamente detrás de la espléndida columnata de la sala hipóstila. El segundo palacio habitación fué construído por Jerjes, en el ángulo Sur de la terraza. Los dos tienen próximamente una misma planta, que era la que se adivina ya en el palacio de Ciro, en Pasargada: un recinto cuadrado con una sala mayor, con columnas en el centro, y las habitaciones á cada lado y en los ángulos. Los muros serían regularmente de ladrillo, revestidos con decoraciones cerámicas; sólo las puertas y los nichos, distribuídos en el interior de las cámaras, eran de piedra, adornados con figuras y relieves (fig. 190). Las partes altas del edificio no hay duda que debían ser de madera; se han encontrado en los bloques los entalles con un perfil de molduras, donde se implantaría la construcción superior. En el pilar más á la derecha de la fotografía reproducida en la fig. 190, se advierte en la piedra el entalle donde se apoyaba la cornisa.



Fig. 189. — Restauración de la sala hipóstila de Jerjes en Persépolis. *(Perrot y Chipiez).*

Es interesante ver sobre las puertas la gola invertida ó moldura egipcia; el eclecticismo de los persas se revela en esta acumulación de elementos asirios, como lo eran las terrazas del edificio, los toros alados, las piezas de cerámica, y un elemento tan característico de la construcción egipcia como es la gola invertida por remate (fig. 191).

Este tipo del palacio real persa, llamado *apadana,* se encuentra también en las ruinas de la famosa residencia de Susa, donde *el gran rey* tenía su corte durante el invierno. Susa, una de las ciudades más antiguas de la vieja Asia, había sido la primera capital del Elam, anterior á la hegemonía mesopotámica. Dominada sucesivamente por la Caldea y por la Asiria, los persas la ocuparon ya en sus primeras campañas de expansión, y sobre las antiguas ruinas en ella existentes, construyó Artajerjes II su palacio.

La planta, como ya hemos dicho, es la establecida en los palacios persas, pero en Susa el material principalmente empleado es el ladrillo. Sólo para la columna y el capitel los escultores de la *apadana* de Susa emplearon la piedra



Fig. 190.—Vista general del palacio de Darío en Persépolis. *(Dieulafoy).*

caliza; todo lo demás es de ladrillo cocido y barnizado, y de allí provienen los más espléndidos ejemplares de la cerámica vidriada antigua, los llamados arqueros de Susa, trasladados por M. Dieulafoy al Louvre. Susa está situada en la pendiente de las montañas persas, bastante próxima todavía para ofrecer toda clase de seguridades, y al mismo tiempo más céntrica para dirigir el gobierno de las provincias del Asia y mantener relaciones diplomáticas con Egipto y Grecia. Las embajadas y los sátrapas ó gobernadores iban á Susa para tratar con el omnipotente monarca oriental; en Susa pone Esquilo la acción de *Los Persas*, en esta misma ciudad coloca también la del conocido episodio del regreso de los vencidos de las guerras médicas, y en Susa, finalmente, se concertó la paz con Grecia.

El edificio de Susa ofrece la curiosa circunstancia de estar más influído de las vecinas construcciones asirias; su fábrica es toda de ladrillo, hasta los mismos toros alados de las puertas están hechos con piezas esmaltadas. En cambio, las columnas y los capiteles, que son de piedra, en Susa lo mismo que en Persépolis, responden al tipo persa, completamente original.

Después de haber visto tantas cosas que el arte persa imitó de los pueblos del Asia y del Egipto, hemos de observar ahora algunos de los elementos en que manifestó cierta potencia creadora. Lo más interesante en este sentido es la columna, que no tiene precedentes en ningún otro estilo: es mucho más alta y esbelta que las egipcias; su proporción indica, acaso, un primer origen de un soporte de madera.

La base de la columna es de forma acampanada, como enorme flor invertida, sin precedentes en el Asia ni en Egipto. El fuste tiene estrías, pero más numerosas que en la columna griega, y encima descansa un grupo originalísimo de volutas combinadas, con dos toros fantásticos ó unicornios, que sirven de cartelas para sostener las vigas de la cubierta. Entre los dos monstruos, en el

espacio que media del cuello á las grupas, se apoyan las vigas transversales. Una sola mirada á la fotografía del capitel de Susa, expuesto en el Louvre, dará de él mejor idea que todas nuestras descripciones (figs. 192 y 197). Conviene imaginarse el maravilloso efecto que produciría una sala como las de Persépolis, con sus cien columnas altísimas, rematadas con estos capiteles singulares. Las líneas de las columnatas paralelas sostenían las vigas y caretones, policromados y dorados; las tapicerías y cerámicas brillantes del Oriente derrocharían el color en sus paredes, abiertas de trecho en trecho por aquellos raros nichos en forma de ventana ciega, rematados con la gola egipcia, que debieron servir para depositar los perfumes y utensilios del ceremonial.



Fig. 191.—Puerta del palacio de Darío, con el remate en forma de gola egipcia.

En los palacios persas hemos visto combinarse los elementos del arte del Egipto y de Lidia con la construcción y los materiales cerámicos de la Caldea; y á pesar de ello, hubieron de constituir dichos edificios un estilo verdaderamente propio, que vemos aún más caracterizado por la manera de estar dispuesta la cubierta, seguramente de material leñoso, pues no se ha encontrado en las ruinas resto alguno de dintel ó piedra de arquitrabe. Es de suponer que encima de los toros de los capiteles descansaba un entramado de madera, formando casetones, y que en las fachadas, las cabezas de las vigas y el plano de la azotea se disimularían con ricas cerámicas de colores. Una base para la restauración de la cornisa es el entalle, que aparece en las jambas y en los machones de piedra con que terminaban las columnatas. Sirve también muchísimo la representación del edificio ó palacio esculpido en las fachadas de las tumbas reales, de que vamos á hablar á continuación.

Este es otro tipo arquitectónico sin precedentes que los monarcas persas adoptaron para sus sepulturas. A excepción de la tumba de Ciro, en Pasargada, todos los soberanos están enterrados en la necrópolis real de Nachi-y-Rustem, á tres kilómetros de Persépolis, en un lugar donde la montaña forma una corta-

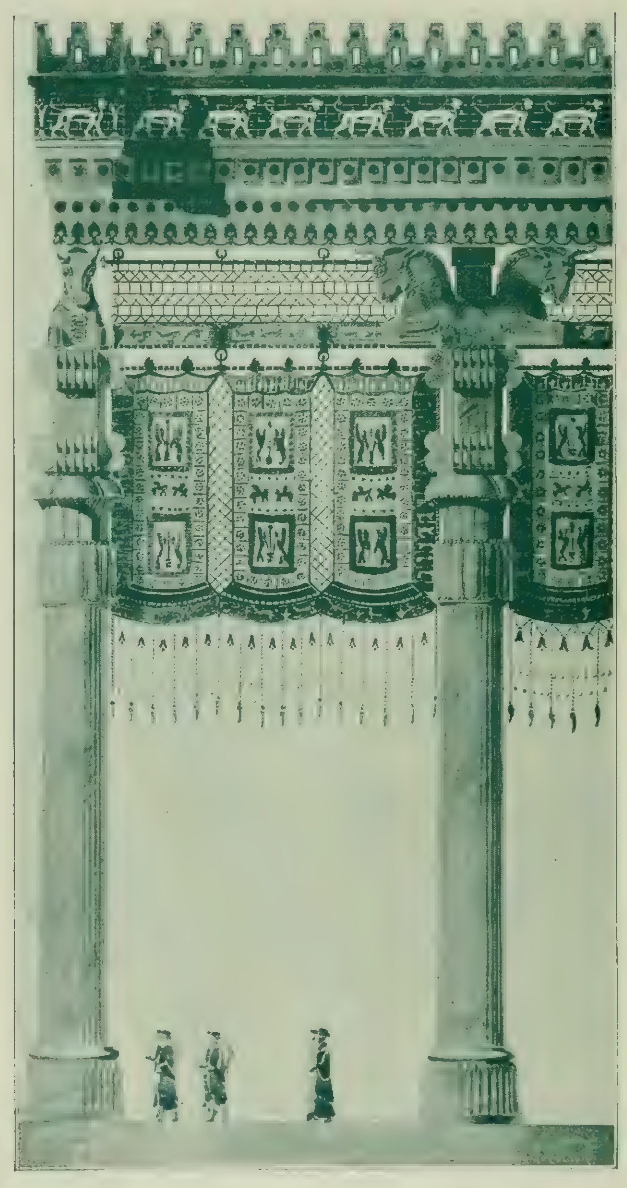


Fig. 192. — Restauración d e las columnas persas.

dura en hemiciclo, de paredes verticales (fig. 194). La superficie de la roca se ha regularizado para formar la fachada de cada tumba, esculpiendo en ella un inmenso relieve en honor del monarca allí enterrado. La parte inferior de esta fachada es casi lisa, formando un basamento; sigue una segunda faja más ancha, donde está representado un palacio real con su columnata exterior, y donde se abría la puerta de acceso á la cámara sepulcral, y, por fin, encima corre una tercera faja, donde el rey está en oración devotamente, delante del altar del fuego sagrado, adorado por los persas. Este tercer piso del relieve es lo más curioso del monumento, porque el rey está de pie sobre un alto sitial ó trono sostenido por un grupo de figuras representativas de sus diversos vasallos, escogidos entre las naciones del Asia. Aún hoy el trono rea de los soberanos de Persia está sostenido por medio de figuras de oro macizo que hacen las veces de pilastras. La gloria y la piedad del monarca quedaban perfectamente representadas con su palacio y el trono, levantado sobre el pedestal que sostienen los vencidos.

En el interior de la roca, en cambio, se ha excavado una sencilla cámara, con algunas fosas en el suelo para los cadáveres de toda la familia real. Los



Fig. 193. — Sala del palacio de Susa, según una restauración de Dieulafoy.

persas continuaron viviendo organizados patriarcalmente, incluso en las épocas de su mayor poderío, y el rey edificaba una sepultura común para él y todos los suyos. Las tumbas de los reyes se abrieron unas al lado de las otras, en la misma muralla de Persépolis, hasta la expedición de Alejandro. Todas están construídas por el mismo tipo, que Persia no pudo tomar de Asiria, porque los monarcas de Nínive no tuvieron sepulturas monumentales. Tampoco responden al gusto de los Faraones, porque su cámara sepulcral en el valle del Nilo está siempre hábilmente disimulada en el centro de la pirámide ó en el corazón de la montaña.

Por todo lo dicho se comprende que Persia, aprovechando elementos de las naciones más antiguas, creó en arquitectura un arte original. Fué el primer pueblo que, de la síntesis suprema de los conocimientos de su tiempo, produjo tipos eminentemente nacionales.

En escultura el arte persa imita también los estilos mesopotámicos. Tene-



Fig. 194. — Tumbas reales persas de Nachi-y-Rustem. *(Dieulafoy).*



Fig. 195.— Tumba de Jerjes en Nachi-y-Rustem.

mos un repertorio mucho más reducido de relieves persas que el que nos han proporcionado los palacios asirios. La construcción persa era más sólida; tenía todas sus partes capitales de piedra, y no hacía tanta falta el revestimiento de placas con representaciones figuradas, que eran casi indispensables en los palacios asirios, de simples ladrillos secados al sol. En cambio, el arte persa, que se limitó únicamente á ejecutar las obras encargadas por los monarcas, era un arte exclusivamente aristocrático, más fino y elegante que el de los relieves de Nínive. La piedra era también una caliza fina, y de estructura más consistente por lo tanto, no aquellos bloques de piedra de yeso que habían empleado los asirios.

Cómo en Persépolis se interpretaron los tipos asirios, podemos verlo en



Friso de cerámica vidriada, procedente de Susa, llamado de los arqueros de Darío.
(Museo del Louvre)



Fig. 196. — Relieve del palacio de Darío en Persépolis. *(Dieulafoy)*.

los toros alados de los propileos, que tienen ya una depuración de formas, una estilización nueva, más elegante que los terribles monstruos de los palacios de Nínive.

La escalera de Persépolis está decorada con varios bellísimos relieves de leones y tigres, monstruos raros, como los que vemos combatir con Darío en las jambas de las puertas de su palacio (fig. 196). Esta inclinación especial de los escultores por las figuras de animales idealizados se ve también en los unicornios de los capiteles, que ofrecen una cierta variedad; no todos reproducen exactamente el mismo tipo.

Respecto á la pintura, una primera manifestación de este arte era la policromía que decoraba los relieves de Persépolis, de los que quedan todavía algunos rastros. Pero donde el instinto de los persas, como coloristas, se revela más ampliamente, es en las cerámicas vidriadas. Principalmente en Susa, donde la construcción de la *apadana* era de ladrillo, han sido encontradas las más interesantes losas vidriadas, obra de los decoradores persas: son fajas con grandes animales, descompuestos en un sinnúmero de pequeñas losetas, ó con hileras de guerreros, que debieron representar los fieles *inmortales* de la guardia imperial, tan famosos hasta en la literatura griega. (Lám. IX). Cubre su cuerpo una larga túnica, llevan lanza cada uno, y sobre la espalda el arco y la aljaba con las flechas. Estas curiosas figuras se repiten á menudo en largas hileras, formando una imponente serie de rígidos personajes de más de dos metros de altura, pulcramente ejecutados en las pequeñas losas vidriadas.

El color de todo el friso es de una suave tonalidad azul y amarillenta; se revela ya en esta obra el arte propio de los ceramistas persas, que durará toda la Edad media, porque la Persia fué el único pueblo del Oriente clásico que quedó fuera del radio de acción de las legiones romanas. Los emperadores romanos tuvieron que resignarse á establecer su frontera en la orilla derecha del Eufrates, y así en las altas mesetas de la Persia el orientalismo siguió desarrollando sin perturbación alguna sus tipos y estilos tradicionales.

Las monarquías persas sasánidas, constituídas al desmembrarse el efímero imperio de Alejandro, fueron el lazo de unión entre el Oriente antiguo y el arte árabe y bizantino.

RESUMEN.— Los principales edificios persas son los palacios reales de la terraza de Persépolis. En Susa, más tarde, se construyó también un palacio bajo el mismo estilo persa. Estos palacios reales tienen muchos elementos imitados de las antiguas residencias asirias. En la terraza de Persépolis se encuentran primero los propileos, flanqueados de toros alados. Los pabellones de recepción eran grandes salas con altísimas columnas, coronadas de un típico capitel con dos monstruos ó unicornios, que sostienen las vigas. La parte destinada á habitación tenía también una sala central con los mismos soportes verticales, y en los ángulos y á los lados, estancias cerradas. La construcción de estos edificios persas era de piedra en los pies derechos y aberturas, el resto del muro debía estar relleno de ladrillo y revestido de losetas vidriadas. El arte persa es un arte ecléctico, que toma lo que necesita de los estilos de otros pueblos, pero en él se manifiestan ya las especiales condiciones artísticas de la raza. Su aislamiento del mundo greco-romano conservó puro su orientalismo, para entregar después á los árabes, en la Edad media, sus tradiciones artísticas, especialmente la cerámica barnizada.

BIBLIOGRAFÍA. — FLANDIN Y COSTE: *Perse ancienne, voyage en Perse,* 1840. — M. DIEULAFOY: *L'art antique de la Perse,* 1885. *L'acropole de Suse,* 1890. — Un excelente resumen es el tomo V de la *Histoire de l'Art dans l'antiquité,* de PERROT Y CHIPIEZ. — Sobre la historia de la misión de M. Dieulafoy, véase el libro de Mme. DIEULAFOY: *A Suse, Journal des fouilles,* 1888.



Fig. 197. — Capitel persa de Susa. *(Louvre).*



Fig. 198.— Relieve hitita de Bogaz-Kieu. *(Perrot).*

CAPÍTULO IX

LA EXPANSIÓN DEL ARTE ORIENTAL. — LOS HITITAS. — FENICIA Y CHIPRE. — PALESTINA. LAS COLONIAS MEDITERRÁNEAS DE LOS PUEBLOS ORIENTALES. — EL ARTE IBÉRICO

ALREDEDOR del núcleo principal del imperio asiático, una serie de pueblos menores formaba una corona de provincias casi independientes. Todos estos pueblos tuvieron sus días de actividad artística y cada uno de ellos tomó parte en el desarrollo de las ideas orientales. El primero, el más antiguo, era el temido reino de los Hititas, que los egipcios llamaban *los Kati*, y que á menudo vemos representados en los relieves de Karnak y de Nínive. Habitaban en las altas montañas de la Siria, hasta el mar Negro, y desde allí descendían á menudo para detener el avance del Faraón, primero, y después de Assur, en los altos valles del Eufrates. La importancia de los hititas había disminuído extraordinariamente cuando los profetas hebreos escribieron los libros posteriores á la cautividad de Babilonia, de manera que, como todos los pueblos antiguos desconocidos por la Biblia, ha sido indispensable restaurar su historia con las tabletas de los archivos reales de Nínive y los relieves de los monumentos. En estos últimos años ha sido descubierta la capital del estado hitita, Bogaz-Kieu, y las exploraciones de sus edificios nos han dado regular



Fig. 199.— Relieve hitita.

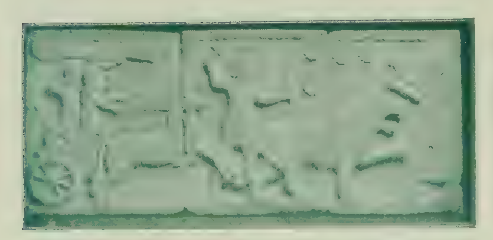


Fig. 200. — Relieve hitita de Sakje-Geuzi. *(Puchstein).*

cantidad de tabletas diplomáticas, escritas en los caracteres asirios cuneiformes, que era la escritura oficial del Oriente para las relaciones internacionales.

Pero, además, los hititas tenían una escritura especial jeroglífica, que no ha sido descifrada todavía.

Las esculturas hititas, cubiertas de estas inscripciones jeroglíficas indescifrables, servirían en cambio para la historia del arte, porque en su estilo muestran por ahora un reflejo del gran arte de los relieves de los palacios mesopotámicos. El Museo de Constantinopla posee un león decorativo de Gargamish, adaptación especial de los toros caldeos, que no deja de tener, sin embargo, el valor expresivo de una escuela nueva original. Todo el arte de los hititas parece ser de este mismo tipo, imitación montañesa, personal y expresiva, del arte de las tierras bajas del Eufrates y del Tigris. En la historia del arte como en la historia política, los hititas son la muralla que detiene la expansión asiria sobre el mar Negro y las colonias griegas del Asia Menor.

Los más conocidos, desde antiguo, de estos relieves hititas son los labrados en las paredes de la roca de un santuario al aire libre, cerca de su capital, Bogaz-Kieu (fig. 198). Allí la montaña forma una quebradura estrecha, á la que se llega por un corredor natural de rocas, y en aquel hemiciclo fantástico se ven todavía hileras de figuras con una extraña capucha, un sable en una mano y en la otra una taza, indicio de un culto apenas conocido, del vino consagrado, que parece ser la religión de los hititas. En otros relieves, estas figuras de guerreros y sacerdotes hititas llevan solamente la mística hacha de doble filo, venerada por tantos pueblos de la antigüedad (fig. 199).

En otros relieves puramente decorativos, vemos representadas escenas de cacerías de leones, como en los palacios asirios (fig. 200). El arte es más grosero, no llegan los hititas nunca á la fineza de las esculturas de Nínive.

No obstante, la nación hitita tuvo sus días de gloria, y no ha de sorprendernos ver inscrito su nombre entre el de los grandes pueblos de la antigüedad. Una pasmosa actividad de exploración arqueológica ha reinado en las altas mesetas de la Siria en estos últimos años; en el momento de escribir estas líneas, acaba de publicarse la obra monumental de Puchstein, secretario del Instituto Arqueológico Germánico, sobre sus excavaciones en el palacio real de Bogaz-Kieu. Era un inmenso edificio rodeado de dos polígonos de murallas, el exterior de



Fig. 201. — Base de columna de la puerta de un palacio hitita. *(Garstang).*



Sepulcro de la Licia, imitando una construcción en madera. *(Museo Británico)*

piedras sin labrar y el interior de buen aparejo con torres abundantes coronadas de almenas. Es interesante observar que desde la puerta del primer recinto se pasaba al interior por un largo corredor ó poterna subterránea. La puerta estaba decorada con figuras toscas de esfinge, y tiene un arco parabólico, construído con piezas talladas regularmente: las bóvedas de ladrillo de las tierras bajas, de la Caldea y Asiria, se convierten aquí en una construcción aparejada.

Otra misión inglesa de la Universidad de Liverpool, dirigida por el profesor Garstang, ha descubierto en 1909 otro palacio en Sakje-Geuzi, del que resulta interesante la puerta de entrada, dividida por una columna en el centro, como en nuestras catedrales de la Edad media, cuya columna descansa sobre dos esfinges acopladas (fig. 201).

Pueblos genuinamente orientales aún, pero ya más enlazados con el elemento griego del Asia Menor, son los reinos de la Licia y de la Frigia, aunque también vasallos de la Asiria, pero que por sus afinidades con la raza helénica sirvieron de vehículo á una infinidad de mitos, tradiciones y leyendas que del Oriente pasaron á Grecia. La arquitectura de la Licia y de la Frigia tiene gran interés, porque imita con la piedra las primitivas construcciones de madera, esculpiendo en la roca las diferentes piezas ensambladas. Estas construcciones, que son generalmente edículos funerarios, ejercieron gran influencia en Grecia y de sus formas ligeras parece derivarse la inspiración del orden jónico. (Lám. X.)

Los edículos de la Licia de tal modo revelan la tradición de una primera arquitectura en madera, que parecen como obras de madera petrificadas, y nos enseñan un sistema de disponer las vigas ligeras formando techos, que parece un anticipo del friso de las arquitecturas griegas de estilo jónico.

La acción artística de la Licia y de la Frigia fué más intensa aún en las artes suntuarias; estos opulentos reinos de Midas y de Creso fueron, en toda la antigüedad, la escuela del lujo y de las costumbres refinadas. En los vasos decorados de Grecia, estos pueblos están caracterizados siempre por sus vestidos lujosos. Tierras de frontera, sin embargo, Licia y Frigia, fueron á menudo saqueadas y apenas quedan de sus monumentos más que algunas tumbas aisladas.

Hemos estudiado los últimos pueblos orientales que por el Norte comprimían la expansión del Asia; vamos ahora á hablar ligeramente de las naciones marítimas, que por el Este cubrían las costas del Mediterráneo. De las pendientes del Líbano hasta la ribera del mar, apenas queda sitio para extenderse las ciudades. Por esto los fenicios tuvieron que buscar con sus empresas coloniales una base de actividad que no podían encontrar en su propio suelo. Se ha comparado la nación fenicia con la moderna Inglaterra, porque sus colonias se extendían hasta el confín del mundo conocido; pero acaso su papel sería más exactamente comparable al del pueblo judío en la Edad media, porque, desprovista casi de territorio, la nación fenicia se extendía sólo por la acción de



Fig. 202.— Moneda con una vista del templo fenicio de Biblos.

sus individuos. Ligados entre sí por el crédito, los fenicios sirvieron en la antigüedad de banqueros y exportadores, empresarios de las remotas navegaciones y de todas las guerras marítimas. Muchos de ellos habrían nacido ya fuera de la patria, en las colonias lejanas del Mediterráneo ó del Atlántico, pero existía siempre la cohesión de raza mantenida por las relaciones comerciales.

El templo nacional de toda la nación fenicia era el de Gebal ó Biblos, adonde acudían también los príncipes supersticiosos de la Judea. Ha quedado poco de este edificio; en el Louvre se conserva sólo el dintel de una puerta, con el símbolo alado egipcio. Se ve que la Fenicia imitaba también en el estilo de sus construcciones los modelos de los pueblos con los que estaba en relaciones comerciales. Una vista de este santuario de Biblos, representado en una moneda, nos muestra que, además de la *cella* con un ara, había el patio ó santuario al aire libre, con un pórtico anterior de columnas. En el centro del patio, el *betilo* ó aerolito, uno de los ídolos de piedra, al que tan aficionados eran los pueblos de Oriente (fig. 202).

La capital, que en un principio era Sidón, fué destruída por los filisteos; entonces Tiro pasó á ser, por su posición privilegiada, cabeza del reino fenicio. Tiro, como Venecia, estaba fundada sobre una isla que un brazo de mar protegía de una invasión; para ganarla, el ejército siempre victorioso de Alejandro tuvo que cubrir el canal con un terraplén que todavía hoy subsiste. Sin embargo, en la antigua isla apenas son reconocibles sus famosos puertos; aquel espacio de tierra que los ricos banqueros de las colonias hacían alarde, al regresar á la patria, de comprar á peso de oro, está habitado hoy por una escasa población de miserables pescadores. La profecía de Ezequiel: «Te buscarán y no te encontrarán sobre la tierra», se ha cumplido para Tiro, «tendedero de redes en medio de la mar», como dijo el profeta. Renán, que dirigió la comisión arqueológica francesa en Fenicia, tuvo para Tiro estas palabras: «Dudo que haya ninguna otra ciudad que, habiendo desempeñado un papel tan importante como Tiro, haya quedado como ella reducida á tan poca cosa.» Sin embargo, la comisión de Renán pudo explorar y dar á conocer algunos monumentos sepulcrales genuinamente fenicios que hoy todavía subsisten; son dos ó tres hipogeos monolíticos labrados en la roca, que se destacan en medio del paisaje (fig. 203).



Fig. 203.— Sepulcro de Amrith. *(Renán)*.

En otras cámaras funerarias subterráneas se encontraron los famosos sarcófagos en forma de figura humana, que después han sido reconocidos en todas las colonias fenicias, hasta las más apartadas, como el descubierto en Cádiz (figura 204). Son como una derivación de las momias egipcias; en la tapa, que reproduce la figura del cuerpo, muchas veces se han esculpido los retratos del difunto.

Sarcófagos de este tipo han aparecido en Sicilia y en Cartago. Son bellísimos estos sarcófagos cartagineses, en los que hay figurados los sacerdotes y sacerdotisas de Tan't. Por lo demás, el papel de los fenicios en la antigüedad, más que el de producir tipos nuevos, parece fué el de haber industrializado y extendido los inventos artísticos de Asiria y Egipto. El empeño en falsificar las formas aceptadas por el Oriente hace difícil discernir con exactitud la parte que corresponde al pueblo fenicio en el progreso de las artes. Sus productos de imitación se encuentran mezclados con los originales auténticos conocidos, que favorecen la exportación.



Fig. 204.—Sarcófago fenicio de Cádiz.

Fuera de los monumentos de Tiro, de que hemos hablado, apenas si queda alguna que otra muralla en sus colonias que pueda atribuirse á la época de su dominación. En Sicilia, Salinas acaba de reconocer por fenicias las murallas de la acrópolis de Cefalu: ya es sabido que todo el ángulo Sur de la isla de Sicilia era una base comercial fenicia. Actualmente se está excavando toda una ciudad fenicia en Matta, cerca de Marsala.

Chipre era también una colonia de Tiro y su santuario de Pafos estaba dedicado á la Astarté fenicia. Este templo, divulgado en las monedas, se parece bastante á un templo griego primitivo. Todavía no se ha encontrado con seguridad su emplazamiento. Los egipcios habían ejercido cierta dominación sobre Chipre, y también fué conquistada por los asirios; se ha descubierto en la isla una estela conmemorativa de Sargón de Nínive: esta mezcla de las dos artes puede reconocerse en todos los objetos chipriotas.

Así era, por lo demás, el arte fenicio en casi todos los países: muy lleno de reminiscencias del arte egipcio con las formas y tipos del Oriente; pero en Chipre esta mezcla fué muy transcendental para la historia del arte, porque la isla entraba también dentro del radio de acción de la raza griega. En Chipre, como en la Licia, los griegos conocieron muchas formas exóticas que después



Fig. 205.— Sarcófago fenicio de Chipre. *(Museo de Nueva York).*

se asimilaron, con el fino sentido de belleza de su raza. Tal es, por ejemplo, lo que sucede con el capitel de volutas, que tuvo, con toda seguridad, procedencia oriental y después fué empleado en uno de los estilos arquitectónicos griegos. El capitel con volutas se encuentra como una forma ornamental en los relieves asirios y en los muebles orientales. Vemos las mismas formas retorcidas en los sarcófagos fenicios de Chipre (fig. 205), y Cesnola encontró hasta un capitel con sus propias toscas volutas (fig. 206). Otro resto de capitel fenicio, con estas volutas y palmetas, se acaba de descubrir en Matta, la ciudad fenicia ya mencionada. En escultura, la mezcla de los tipos es también muy interesante; las estatuas de Chipre, aunque recordando los modelos del Egipto y del Oriente, tienen, sin embargo, cierto espíritu local. Son generalmente de caliza basta. Una de ellas, que representa un sacerdote de la divinidad femenina con la paloma en la mano, muestra todo el carácter de su raza (fig. 208).



Fig. 206.— Capitel fenicio. Chipre.

Otra, la fig. 207, es una estatua votiva ya de la época romana, que lleva su ofrenda de una cabeza de toro, las famosísimas cabezas de toro que empleaban como exvoto los pueblos orientales, y sobre todo los griegos primitivos de Creta y de Micenas.

En las artes menores, la originalidad del pueblo fenicio aparece muy debilitada. En la taza de plata descubierta por Cesnola, en Chipre, vemos grabadas las figuras aladas egipcias (figura 209). En la cerámica, las combinaciones de formas geométricas revelan cierta sensibilidad propia de los pueblos del Mediterráneo occidental, con combinaciones de líneas formando zonas y triángulos y metopas ó recuadros (fig. 210).

Otra región cuyo estudio artístico reviste

apasionante interés es la Palestina ó Tierra de Canaán, habitada por el pueblo israelita. Desde hace algunos años, la exploración arqueológica del país comprendido entre el Jordán y el mar, que es lo que forma verdaderamente la Palestina, se ha llevado á cabo así por los buenos arqueólogos como por los delegados de las Sociedades Bíblicas. Poco conocemos todavía del pueblo que ocupaba la Tierra de Canaán antes de la conquista judía. Sus ciudades estaban rodeadas de murallas, que se han descubierto en las excavaciones de Jericó, Maguedo y Gezer. Lo más interesante hasta ahora son sus santuarios ó *lugares altos*, á donde, á pesar de las prohibiciones, continuó acudiendo el pueblo judío para hacer sus sacrificios idólatras. Estos santuarios cananeos son un recinto rectangular con el ara en el centro y una serie de pilares ó betilos, á los que iba enlazado un culto (fig. 211). La Biblia nos habla de estos santuarios tantas veces destruídos por los adoradores del culto nacional, cuando la piedad judía por Jehová se restablecía rigurosamente. Pero pronto las multitudes idólatras acudían de nuevo á los *lugares altos*, donde se practicaban los cultos del pilar y la piedra y los sacrificios humanos; uno de éstos estaba en las afueras mismas de Jerusalén, al otro lado del torrente Cedrón.



Fig. 207.—Estatua votiva hallada en Chipre. *(Cesnola).*

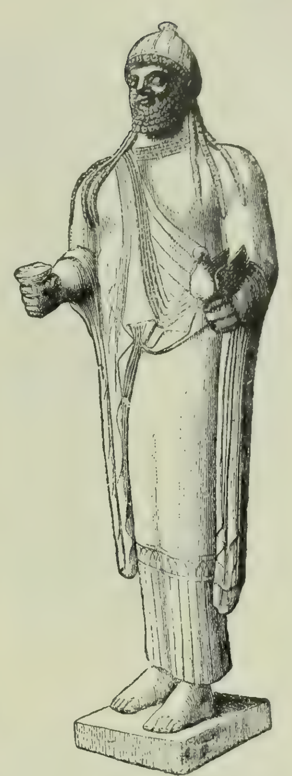


Fig. 208.— Sacerdote fenicio. Escultura de Chipre. *(Cesnola).*



Fig. 209.— Taza de plata fenicia de imitación egipcia. CHIPRE.



Fig. 210. — Vasija chipriota.

Puede decirse también que, cumpliéndose las profecías, no queda tampoco piedra sobre piedra de los grandes palacios y del templo que los artistas y obreros fenicios construyeron en Jerusalén. Cuando los israelitas salieron de Egipto conocían ya el arte de fundir los metales, y así pudieron fabricar el becerro de oro y construir por sí solos el arca, y fabricar tejidos espléndidos para el lugar santo. Más tarde, ocupados en sus tareas agrícolas, olvidan las artes del Egipto; y cuando tratan de ejecutar las grandes obras del tiempo de los reyes, tienen que reclamar ayuda del fenicio Hiram, rey de Tiro. «Y envió á decir Salomón á Hiram, rey de Tiro: Así como lo hiciste con David, mi padre, remitiéndole maderas de cedro para la fábrica de la casa donde él habitó, hazlo conmigo, para que yo pueda edificar una casa al Nombre del Señor.» Salomón pide á Hiram carpinteros, «porque bien sabes que no hay en mi pueblo quien sepa labrar la madera como los sidonios.» Las piedras que llegaban á Jerusalén ya escuadradas, eran labradas por los giblios, también súbditos de Hiram, y por último, éste proporciona el que parece hubo de ser maestro director de los trabajos. «Era Aram-Alí, hijo de una ciudad de la tribu de Neftalí, y *su padre había sido de Tiro*. Trabajaba el bronce lleno de sabiduría, con gran inteligencia y saber para toda obra de metal.» Este fundidor, que el propio rey Hi-



Fig. 211. — *Lugar alto* ó santuario cananeo en Gezer.

ram dice «que él mismo se hacía respetar por su arte», «como su padre mismo», era además diestro en trabajar el oro y la plata, el mármol y las maderas, como también la púrpura y el lino fino... La Biblia prodiga en el libro primero de los Reyes y en el segundo de las Crónicas todos los detalles de la construcción del templo, pero, á pesar del entusiasmo patriótico de sus escritores, no puede menos de señalar á cada momento la intervención de los artífices fenicios. La madera del Líbano la traían por mar los aliados hasta Jafa y de allí era llevada á Jerusalén. Aram-Alí buscó para establecer su fundición un lugar á propósito de tierra arcillosa, en la llanura del Jordán; todo esto indica de un modo concreto que se tuvo que improvisar esta industria, conocida por casi todos los pueblos de la antigüedad.

Fig. 213.—Vidrio romano, con una vista del templo de Jerusalén, las dos columnas de bronce, los vasos y el candelabro.

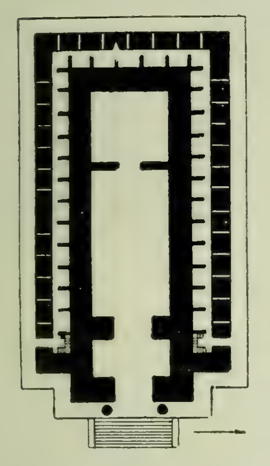


Fig. 212.—Planta del *Sancta Sanctórum*, del templo de Jerusalén.

Alí fundió los vasos y enseres del templo, y sobre todo, las dos famosas columnas de bronce para colocar á cada lado de la puerta del santuario. Hizo labrar asimismo el llamado *mar de bronce*, que era una inmensa taza donde depositaban el agua para los servicios del culto. Este *mar de bronce* estaba sostenido por doce leones, también fundidos, y ocupaba el centro del patio anterior al lugar santo. En él tenían lugar las hecatombes de los sacrificios; el agua, en menor cantidad para los sacerdotes, era llevada en unas *basas* ó depósitos sobre unos pies derechos colocados encima de un carro con ruedas. En este primer patio tenían lugar la mayor parte de las ceremonias; como el templo de Gebal ó Biblos, el templo de Jerusalén fué también primeramente un santuario al aire libre, al descubierto. En lugar de la piedra caída del cielo, los israelitas tenían las tablas de la Ley de Moisés, que colocadas debajo del arca, fueron recluídas en el lugar más venerado; éste era un edículo construído de pie-



Fig. 214.—Columna de bronce del templo de Jerusalén. *(Chipiez)*

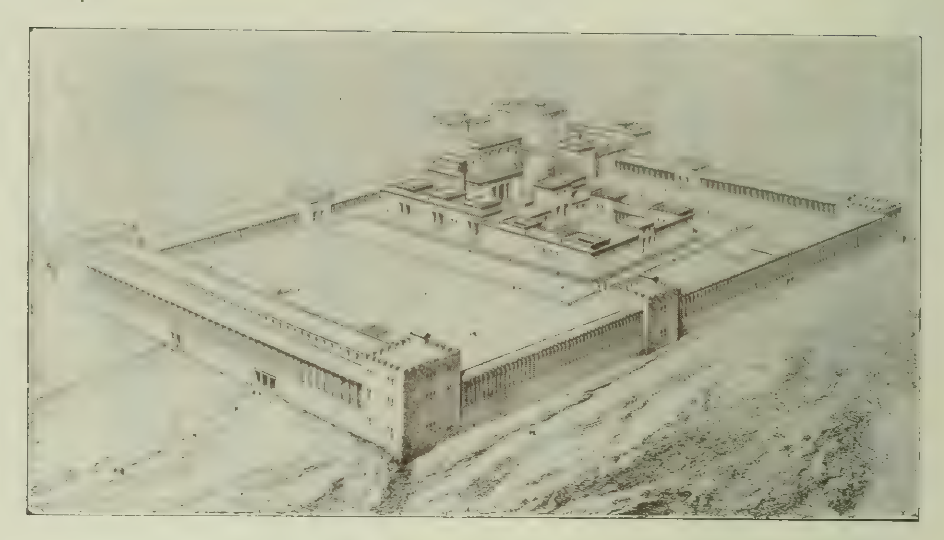


Fig. 215.—Vista general del templo de Jerusalén. *(Restauración de M. de Vogué).*

dra, cubierto de madera y dorado por completo. A cada lado del edificio, dos crujías añadidas servían de habitación para los sacerdotes, con las ventanas entre pisos que daban hacia afuera; el santuario, absolutamente cerrado, no recibía otra luz que la que entraba por la puerta (fig. 212). Así hemos visto eran también los templos de Assur y poco iluminados como los templos egipcios. En cuanto á las dos columnas de bronce decorativas de la entrada, que se pueden ver en un vidrio dorado con la perspectiva del templo de Jerusalén, encontrado en las catacumbas de Roma y hoy día en la Biblioteca Vaticana (fig. 213), debían ser una alusión simbólica de la divinidad, porque llevaban los nombres de *Yachim* y *Booz*, que en hebreo quieren decir: *él establecerá, él es la fuerza.* Los pueblos orientales, que sufrían la prohibición de representar los dioses con figuraciones plásticas, á menudo adoraban el pilar, y ya hemos visto en los santuarios ó lugares altos de Judea los ídolos de los pilares sagrados. La Biblia hace minuciosa descripción de estas columnas de bronce, decoradas con granadas, que ha servido para la restauración ideal dibujada por M. Chipiez, que reproducimos en la fig. 214. Como obra fenicia que era, el templo de Israel debía reunir todas las tradiciones del Egipto y del Oriente. Construído de piedra y con techo plano, con vigas del Líbano, su estructura tenía que ser muy diferente de las obras asirias, abovedadas con ladrillo. En cambio, las aplicaciones y la decoración parecen haber sido más propiamente ninivitas. Las dos puertas, por ejemplo, eran de madera de olivo y entalladas de querubines, palmas y botones de flores, cubiertos también de oro los querubines y las palmas. Estos querubines, ó monstruos animales alados con cabeza humana, decoraban todo el edificio. «Y esculpió en las paredes de la casa, alrededor, diversas figuras de querubines, de palmas y de botones de flores, por dentro y por fuera.» El techo estaba decorado con artesonados de cedro.

Destruído este templo por los caldeos, fué reconstruído por Ezequiel des-

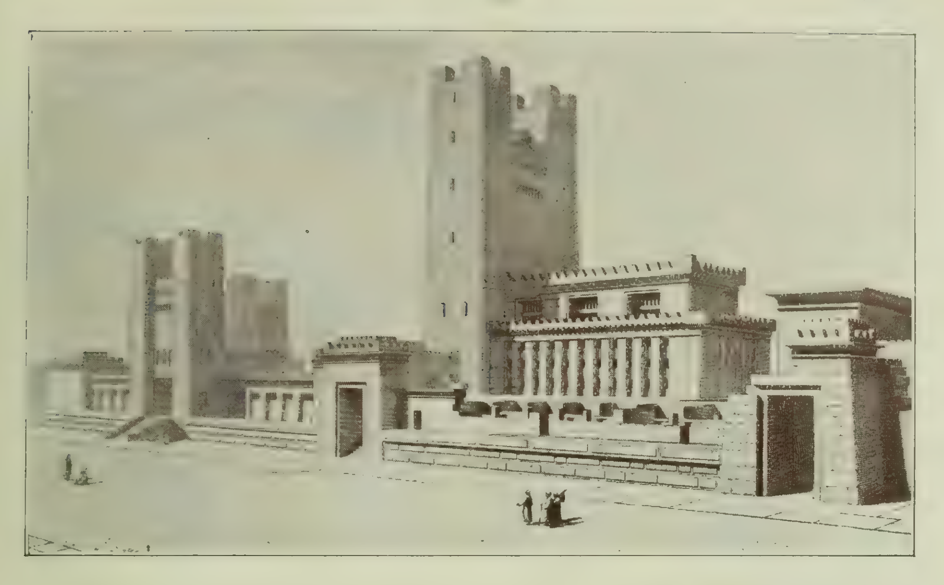


Fig. 216.— El templo de Jerusalén desde el segundo recinto. *(Restauración de Chipiez).*

pués de la cautividad de Babilonia, pero procurando adaptarse al plan antiguo. Restaurado más tarde por los Macabeos, y enriquecido con nuevas dependencias por Herodes, subsistió hasta que, destruído definitivamente por Tito, se levantó con las piedras del lugar santo un templo romano de Júpiter. Más tarde, Constantino y Justiniano cubrieron la colina del templo de Jerusalén de edificios piadosos, y hoy los árabes, sobre las mismas fundaciones, veneran la espléndida mezquita de Omar y un sinnúmero de pequeños edificios. La explanada del templo de Jerusalén conserva aún aspecto solemne; pocos lugares del mundo tienen un ambiente más sugestivo que el del terraplén del monte santo, donde se han sucedido, desde los orígenes de la humanidad, todos los cultos y todas las divinidades. Aquella plataforma nunca ha dejado de tener carácter místico, fuera de los años de la cautividad, en que los asirios establecieron allí una guarnición. En un área ancha, embaldosada hoy de mármol blanco, la gran colina se ha terraplenado para que quede allí una superficie horizontal; desde lo alto de la montaña del templo se ve la ciudad de Jerusalén, ocupando el monte de Sión, paralelo, con su blancura oriental. Antiguamente el barranco que existe entre las dos colinas, la del templo y la de la ciudad, se salvaba por dos puentes y en el fondo estaba el barrio de los orífices.

La obra de las murallas del terraplén del templo está formada por grandes bloques escuadrados, junto á los cuales aún acuden los judíos á llorar su perdido reino. Estos muros, que tienen aspecto casi romano, son obra probablemente del tiempo de Herodes y pertenecen al conjunto de obras que el Tetrarca inició para granjearse la simpatía de su pueblo. Herodes construyó nuevas dependencias y seguramente el tercer recinto exterior de los extranjeros. El gran edificio quedó, pues, así, con las sucesivas reconstrucciones, rodeado de tres patios concéntricos: el primero, exterior, *de los extranjeros*, inmenso *caravan-serail* donde



Fig. 217. — Sepulcros reales en las afueras de Jerusalén.

se congregaban los peregrinos y mercaderes de todas las naciones que venían á la ciudad por la Pascua; donde habitaban y dormían los mendigos y los nómadas que atravesaban la Palestina; inmenso mercado, lleno de tiendas y almacenes al aire libre, y hormiguero exótico de todo el Oriente (fig. 215). El segundo recinto ó *de los judíos*, también amurallado y con las puertas alineadas á las del recinto exterior, era el lugar reservado exclusivamente á los hebreos, donde había sitio para la venta de los animales destinados al sacrificio y se congregaba el pueblo para tratar de los asuntos políticos (fig. 216). El tercer recinto, ó *de los sacerdotes*, era el área que primitivamente abarcaba el templo de Salomón y precedía al lugar santo, ó sea el edículo donde estaba el arca. En este tercer recinto se custodiaba el simulacro del mar de bronce y en sus almacenes estaban acumuladas las grandes riquezas seculares del templo judío. Arrebatados como trofeo en tiempo de Tito, los vasos santos, las trompetas de los sacerdotes y el candelabro de los siete brazos, todo el ajuar sagrado quedó depositado en un templo de Roma, hasta que los vándalos lo recogieron como botín y con este tesoro llenaron una de sus naves, que, por consentimiento del emperador, les trasladó á las provincias del Africa. Allí terminó su historia, ¡ó quién sabe si alguno de estos vasos, fundidos por el fenicio Aram-Alí, llevados á Babilonia, rescatados en tiempo de Ezequiel, conducidos á Roma por Tito y después por los vándalos al Africa, no aparecerá algún día explorando la tumba de un jefe bárbaro, que en Túnez ó Argel se hiciera sepultar con su tesoro! Otra tradición supone que Belisario, el conquistador cristiano del Africa, rescató estos vasos, llevándolos á Constantinopla, donde serían destruídos cuando el saqueo de la ciudad por los cruzados.

Estas son las vicisitudes del templo de Salomón, obra fenicia en su núcleo principal, y que por el nombre de Jerusalén ha despertado siempre la curiosidad más apasionada. Fuera de él, no debe buscarse en Palestina ninguna otra obra de verdadero carácter monumental. El pueblo hebreo, que ocupa el primer lugar del Oriente por su literatura, carecía absolutamente de aptitud para la plástica. Los palacios reales de David y Salomón, construídos también con ayuda del rey de Tiro, han desaparecido y las descripciones son insuficientes para imaginarlos. Cerca de Jerusalén subsisten, en cambio, varios hipogeos, ya de la época helénica y romana, que la tradición supone fueron sepulcros de profetas y de reyes (figura 217). Hablamos de ellos aquí sólo por el lugar en que se encuentran, ya que por su estilo pertenecen sin duda alguna á las escuelas orientales del arte clásico.



Fig. 218. —Figurilla de cerámica de Ibiza.

Pero la helenización de la Palestina en la época de las monarquías asirias de Antioquía y Seleucia, puede decirse que fué casi completa. Muchos sumos sacerdotes llevan nombres griegos; la revuelta de los Macabeos representa una reacción del sentimiento nacional judío. Y, sin embargo, ellos mismos fueron enterrados en unos monumentos funerarios que, tal como los describe la Biblia, tendrían muchos resabios del arte clásico. El sepulcro de Judas Macabeo y sus hermanos estaba rodeado de columnas rostrales y trofeos militares, esculpidos como los conjuntos sepulcrales romanos.

Fig. 219. —Pequeña estatua púnica de Ibiza.

Siguiendo en nuestro propósito de ocuparnos de la expansión artística del Oriente, hemos de hablar de las colonias occidentales de las naciones del Asia en la costa africana; para la España, la escala intermedia en el Mediterráneo fué Cartago. Cuando se realizó más tarde la explotación del mundo conocido, Cartago se encontró con que ya no bastaba para asegurar su comercio el antiguo sistema de los fenicios de acaparar la navegación y establecer sobre los clientes cierta tutela mercantil. Las grandes potencias de entonces se preparaban para repartirse el mundo



Fig. 220. — Busto de cerámica. Ibiza.

en busca de mercados, y Cartago tuvo también que conquistar y colonizar para vender. De aquí sus aventuras coloniales en Sicilia, Cerdeña y España, que despertaron contra ella las ambiciones romanas y fueron la causa de su ruina. La destrucción de Cartago es tan completa como la de Tiro; la excavación de sus necrópolis la verifican los Padres Blancos, misioneros, que tienen establecido un convento en las afueras de Túnez, sobre el lugar mismo que ocupó antiguamente la capital. Estas excavaciones, dirigidas por el modestísimo P. Delatre, han devuelto á la luz multitud de obras que nos enseñan algo de lo qué era el arte púnico ó cartaginés. Las más hermosas son seguramente las tapas con figuras de los sarcófagos de los grandes sacerdotes y sacerdotisas de la diosa Tanit, protectora de Cartago. En las mismas tumbas se han encontrado muchas estelas con esculturas é inscripciones, vasos de cerámica y de bronce, venidos de Grecia en abundancia; la arquitectura parece haber respondido también á los tipos helénicos. El arte fenicio, que en Tiro fué oriental y egipcio, en Cartago es más propiamente griego. Los pueblos bereberes del Norte de África, con los que Cartago tuvo que luchar, tenían apenas cultura propia. Se conservan algunos mausoleos de estas tribus africanas, con una escritura especial en las inscripciones.

De la antigua Cartago púnica se veían hace pocos años los restos de la gran escalinata monumental que desde el puerto conducía al templo de Tanit. Fuera de esto, lo que queda de Cartago á flor del suelo, los muelles y el acueducto, son obra de la reconstrucción romana. La falta absoluta de monumentos hace difícil, sin embargo, puntualizar nada sobre el arte arquitectónico cartaginés. Lo mismo pasaba con la escultura: hace cuarenta años no se conocía una sola estatua púnica de busto entero. Hoy, gracias á los sarcófagos y las figurillas de cerámica, podemos comprender lo qué era el tipo de arte mixto que se producía en Cartago. Las formas son griegas, pero el espíritu y la expresión de las fisonomías son del todo semíticas, lo mismo que en Chipre. Una colección abundante de esculturas púnicas ha

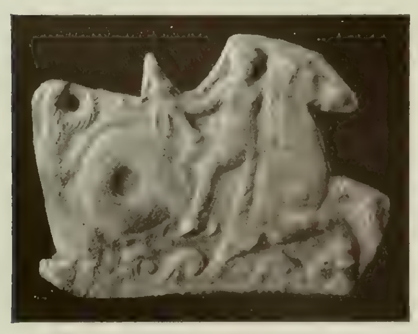


Fig. 221. — Nereida y caballo marino. Pieza de cerámica púnica procedente de Ibiza.



Busto de sacerdotisa ibérica, llamada la Dama de Elche. *(Museo del Louvre)*

sido encontrada hace tres años en la vieja necrópolis cartaginesa de Ibiza. Las islas Pitiusas fueron una base fenicia importante que heredó después Cartago y en las sepulturas excavadas en la roca se han hallado multitud de pequeñas estatuas, bronces, monedas y vidrios. Reproducimos cuatro de estas piezas de cerámica púnica de Ibiza, tres de ellas de tipo casi griego (figs. 218, 219 y 221); la cuarta es un busto de cabellos rizados, ojos pequeños, inclinados, y nariz perforada, para los anillos característicos de los pueblos semíticos (fig. 220).

Otro establecimiento cartaginés ha sido explorado con bastante fortuna en Herrerías, provincia de Almería, donde desde antiguo los fenicios explotaban minas de plata. Fué España la colonia más rica de Cartago, y como era de esperar, va aportando nuevos documentos á la arqueología de este pueblo fenicio. El templo famoso del Hércules fenicio, de Cádiz, se halla aún por explorar en el fondo de las aguas del puerto. El templo de Biblos, en Oriente, el de la diosa Tanit, en Cartago, y el del Hér-



Fig. 222.—Estatua de sacerdotisa ibérica del Cerro de los Santos. *(Museo Arqueológico de Madrid)*.

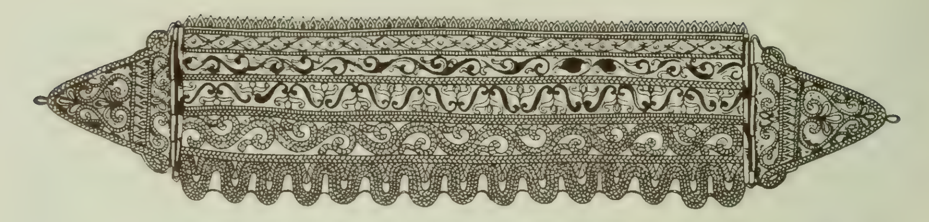


Fig. 223.—Diadema de oro ibérica encontrada en Javea. *(Museo Arqueológico de Madrid).*

cules fenicio, de Cádiz, constituyen indudablemente los tres grandes jalones de la piedad púnica.

La penetración de elementos orientales en España fué tan profunda que hasta más tarde, cuando la península estuvo dentro de la órbita del arte griego, nuestra escuela ibérica conservó siempre este lujo de acumulación de formas de los tipos asiáticos. La mayor parte de las esculturas ibéricas conocidas hasta ahora en España, proceden de un santuario, en forma de edículo, que se descubrió hace unos cincuenta años cerca de Yecla, en la provincia de Almería. Se conocía ya aquel monte en el país con el nombre de Cerro de los Santos, y un sinnúmero de esculturas, probablemente exvotos, que allí se recogieron, pasaron al Museo Arqueológico Nacional de Madrid. No había ninguna figura entera de tipo masculino: sólo las cabezas rapadas, con un casquete pegado al cráneo. El tipo completo debía ir desnudo; en cambio, las mujeres iban vestidas con una túnica ancha que formaba grandes pliegues y un manto larguísimo que llegaba hasta el suelo (fig. 222). En la cabeza llevaban algunas una mitra, collares con piezas colgantes, diademas en la frente y, en ambos lados de la cara, unas grandes ruedas de oro. En 1905 fué encontrado en Javea, cerca de Denia, un tesoro con varias de estas joyas para el tocado femenino, que pasaron al Museo de Madrid. La ornamentación de la diadema de Javea es casi enteramente griega, aunque por su técnica parece ser obra local (fig. 223). Otras joyas ibéricas han sido halladas últimamente; la más importante acaso, á nuestro juicio, es una de esas ruedas de oro, que, como pendientes, colgaban de cada lado de la cabeza. Fácil sería que alguna estatua jónica femenina, como las encontradas en la Acrópolis de Atenas en estos últimos años, fuese llevada á España y después imitada libremente por los artistas del país. Las estatuas femeninas del Cerro de los Santos debieron ser de sacerdotisas, porque tienen en las manos una taza ó cáliz de la misma forma que muchos vasos ibéricos de cerámica hallados recientemente.

En la obra capital de la escultura ibérica, la llamada *Dama de Elche*, porque se encontró en el terreno de la Alcudia de Elche, las joyas, la forma del vestido y su caperuza recuerdan algo del arte oriental. La expresión seria y solemne de la *Dama de Elche* resulta alterada por las dos gigantescas ruedas que encuadran su severa fisonomía. Es fácil que el escultor exagerara algo, al labrarlas en piedra, las dimensiones de estas joyas de oro. (Lám. XI.)

La *Dama de Elche,* labrada en una caliza de color moreno, tiene el tono de tez de las razas hispánicas. La túnica y el manto estaban policromados, con el azul y rojo de la policromía griega. Esta maravillosa cabeza, verdadera encarna-



Fig. 224. — Cabezas de toro en bronce encontradas en Costig. MALLORCA. *(Pierre París).*

ción de Iberia, debió ser ejecutada ya en el siglo v antes de Jesucristo. El artista que la produjo conoció sin duda, además de las formas tradicionales de la escultura ibérica, los modelos griegos del arte jónico primitivo.

Prueba evidente de las relaciones de Oriente con España son las cabezas de toro votivas encontradas en Costig, en la isla de Mallorca (fig. 224). Son las mismas cabezas de bronce que veíamos en la estatua fenicia de Chipre (figura 207) y que encontraremos en los otros pueblos de las islas griegas y en la propia Grecia, en Micenas.

Encontramos también en la España prehistórica el toro con cabeza humana. Ignoramos todavía por qué caminos misteriosos aprendieron los primitivos iberos á reproducir de los caldeos el tipo original del toro *antropocéfalo* ó de cabeza humana. Son abundantísimos los toros ibéricos hallados en España, y uno de ellos, el más famoso, llamado *la bicha de Balazote,* en el Museo Arqueológico de Madrid, ha servido á M. Heuzey para relacionarlos indefectiblemente con los monstruos característicos del Asia (fig. 225). No faltarán en el transcurso de estos capítulos otras sorpresas del mismo género, por las que veremos á España en relaciones constantes con el Oriente; pero la coincidencia de las formas de los toros ibéricos con los descubiertos en Caldea, pertenecientes á tan remotas edades, desconcierta las más peregrinas suposiciones. El tipo es idéntico; tienen los toros ibéricos del mismo modo la cabeza humana vuelta á un lado, son igualmente barbados y doblan de igual manera la rodilla, con cierta impresión de majestad.

No se concibe que dos pueblos tan distintos coincidieran, en épocas también distintas, en una forma tan singular, y esto nos demuestra la gran fuerza expansiva de las escuelas artísticas del Oriente, que consiguen extender hasta la lejana Iberia sus creaciones más peculiares, donde sobreviven mucho tiempo. Los toros

ibéricos acaban por tener su cabeza animal, se convierten á veces en puercos y se alinean en filas pareadas como avenidas de monstruos, que acaso debían preceder á algún monumento funerario.

RESUMEN. — El reino hitita, en las montañas de Siria, fué un campo de expansión del arte caldeo. Sus palacios están construídos en piedra, en sus esculturas y relieves imita al arte mesopotámico. Las tierras montañosas de la Licia y de la Frigia fueron un terreno intermedio donde se encontraron las influencias griegas y orientales; en los sepulcros de piedra de la Licia vemos los primeros modelos de un estilo de remate de edificios y molduras que después formará el tipo arquitectónico del orden griego-jónico. La Fenicia imitó é industrializó los modelos del Egipto y de la Asiria. Casi nada queda ya de su templo de Biblos. En la colonia de Chipre aparecen con más abundancia los restos fenicios, esculturas, cerámica y joyas. La Palestina premosaica empieza á conocerse ahora; los santuarios cananeos tenían hileras de pilares sagrados ó menhires. En la época judía, puede considerarse como una provincia artística de la Fenicia. Su templo de Jerusalén ha de restaurarse sólo por las descripciones bíblicas. Cartago, otra colonia fenicia, no conserva restos arquitectónicos anteriores á la época romana. Sus colonias de España han dado también esculturas y cerámicas. Un arte original lleno de influencias griegas y orientales se desarrolla en España en el siglo v antes de Jesucristo.

BIBLIOGRAFÍA. — Sobre los hititas, WRIGHT: *The Empire of the Hittites*, 1884. GARNSTANG: *The land of the hittites*, 1910.—Las obras monumentales, PUCHSTEIN: *Klein Asien und Nordsyrien*, 1890. *Orient-Komite. Ausgrabungen in Send chili*, 1893. EL MISMO: *Bogazköi Bauwerke*, 1912. — Sobre la Licia, NIEMANN y PETERSEN: *Reisen in Lykien*, 1889.— Sobre Chipre, CESNOLA: *Cyprus*, 1880. RICHTER: *Kyprus die Bible und Homer*, 1893. MURRAY: *Excavations in Cyprus*, 1900. — Sobre Fenicia, RENAN: *Mission de Phenicie*, 1864. — Sobre la Palestina premosaica, excelente obra de conjunto, H. VINCENT: *Canaan*, 1912. — Sobre el arte judío, M. DE VOGUÉ: *Le temple de Jerusalem*. PERROT ET CHIPIEZ: *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, tomo IV. — Sobre la arqueología española, ROMAN: *Los nombres é importancia de las islas Pitiusas*, 1906. P. PARIS: *L'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, 1905. PARIS Y ENGEL: *Une forteresse iberique à Osuna*, 1906. SIRET: *Les premiers ages du metal en Espagne*, 1887. *Villaricos y Herrerías*. — Son importantes los artículos de la *Revue des Questions historiques*. SIRET: *Orientaux et occidentaux en Espagne*, 1907, y de la *Revue Archeologique*. BONSOR. *Les colonies agricoles preromaines du Guadalquivir*, 1898. SIRET: *Essai sur la chronologie protohistorique de la peninsule iberique*, 1907. — DÉCHÉLLETE: *Essai de la chronologie prehistorique de l'Espagne*, 1908. JOULIU: *Les ages protohistoriques dans la peninsule hispanique*, 1910. P. PARIS: *Le tresor de Javea*, 1906.



Fig. 225. — Bicha de Balazote. *(Museo Arqueológico de Madrid)*



Fig. 226. —Un puente de madera en los altos valles de la India.

CAPÍTULO X

LAS ESCUELAS ARTÍSTICAS DEL EXTREMO ORIENTE Y SUS RELACIONES CON EL MUNDO OCCIDENTAL.—EL ARTE BRAMÁNICO DE LA INDIA.—EL ARTE GRECO-BÚDICO. ARTE KMERR. — EL ARTE CHINO Y EL JAPONÉS.

Más allá de la Persia se levanta una verdadera muralla, que es línea divisoria de los pueblos. Son los montes del Pamir y los altos desiertos del Gobi; el viaje es largo, las sendas borrosas, los pasos de las cordilleras apenas accesibles; no hay una ruta práctica de comercio entre los pueblos orientales del mundo clásico y la otra familia de naciones que hasta el Extremo Oriente ocupa toda el Asia. Los antiguos desconocían la historia de este lejano mundo oriental, pero recibían algunos de sus productos, tejidos y especies aromáticas, que por mar llegaban al golfo Pérsico; y cabe suponer que ya desde los tiempos prehistóricos se utilizaba también la vía de la Mongolia y de Siberia, que conduce fácilmente hasta el Cáucaso.

Ciertos temas ornamentales habrían podido pasar por esta vía á la cerámica prehistórica europea y á la Grecia primitiva, porque algunas veces se nos indica el conocimiento de un arte más oriental todavía que el de las naciones semiclásicas del Asia, como la Asiria y la Persia, con las cuales los antiguos helenos sostenían directas comunicaciones.

El único pueblo del Extremo Oriente que los griegos y romanos conocieron, y aun con toda la vaguedad de una nación misteriosa, llena de prodigios,



Fig. 227. — Siringam. Construcción de piedra imitando un techo de madera.

fué la India, que se encontraba inmediatamente al otro lado de las grandes montañas del Asia. La expedición de Alejandro contribuyó á aumentar su fama; los polígrafos y enciclopedistas helenos y romanos comentaron las maravillas que explicaban los hombres de ciencia que acompañaron al gran conquistador. Ellos nos dan las primeras noticias positivas del estado de los pueblos de la India tres siglos antes de J.C. Más tarde, son también inestimables las relaciones de los peregrinos chinos, que fueron á visitar en la India los lugares santos donde se había desarrollado la leyenda del Buda. Los escritos del tiempo de la conquista árabe no arrojan ninguna luz; hay que esperar que los viajes de holandeses y portugueses al Extremo Oriente aporten á Europa un conjunto de noticias y de objetos que fueron una verdadera revelación. Tenemos en Portugal un estilo gótico florido, con reminiscencias de los monumentos indios, y en la formación del arte francés, llamado de *los Luises*, tuvieron influencia importante las telas y las porcelanas del Extremo Oriente.

En cambio, los gustos europeos perturbaron á su vez el desarrollo del arte oriental. Quisieron imitarse en la China y el Japón los métodos artísticos de Europa, no consiguiendo más que desnaturalizar su arte propio. Los japoneses han hecho estos últimos tiempos grandes esfuerzos para contrarrestar la influencia del Occidente. La magnífica publicación: *Las flores del imperio*, está hecha para reproducir con toda la perfección posible las antiguas obras maestras de los pintores orientales y vindicar así sus tradiciones.

India y Cambodge. — Las ideas sobre la antigüedad del arte indio se han rectificado durante los últimos años. Se ha reconocido mejor el país: las tropas inglesas de ocupación han visitado las regiones montañosas del Norte y del Este, se han creado pequeños museos locales, y son bastantes las publicaciones sobre el arte y la historia de la civilización india.

Durante mucho tiempo se había creído ver en la India la cuna de todas las razas europeas y el lugar donde se inventaron las principales industrias humanas; sus monumentos subterráneos se tenían por contemporáneos del Egipto primitivo, y todo se remontaba á la antigüedad más venerable. Por la



Fig. 228. — Patio del Kailasa, excavado en la roca. INDIA.

India se comenzaba cronológicamente el estudio de la historia del arte y de la humanidad. Pero hace pocos años las fechas de los monumentos indios pudieron ser fijadas, y con sorpresa pudo comprobarse que todos ellos eran, á lo más, del siglo tercero antes de J.C.; por otra parte, los Vedas, en su redacción actual, y la literatura india con sus principales epopeyas, eran también relativamente modernos. La antigüedad fantástica de la India se había desvanecido.

Hay que admitir, sin embargo, que las manifestaciones más complejas del arte y de la poesía india proceden de la elaboración de escuelas indígenas mucho más antiguas. Por lo que toca á la arquitectura, ésta refleja, con sus imitaciones más ó menos inconscientes, el recuerdo de un arte propio de la India, porque exige para su desarrollo una comarca rica en bosques y madera. El ensamble de piezas leñosas era tan habitual que hasta muy tarde, al labrar los monumentos de piedra, ésta se empleó cortada, con la misma forma que tendrían las piezas de carpintería (fig. 227). En las cavernas de Karli, todos los elementos de los entramados de madera están labrados en la masa misma de la roca; y cuando las formas exigen tallas impracticables en la piedra el arquitecto aplica piezas postizas de madera, pero siempre con la intención de sostener la bóveda ó el techo de la caverna. Así se manifiestan los vestigios de una arquitectura india, exclusivamente de madera, que se conserva aún hoy en las construcciones populares; cuando se quiere tender un puente ó sostener un terraplén, se clavan de una pila á la otra una serie de troncos de



Fig. 229. — Stupa de Sanchir. INDIA.

árbol, que van apoyándose sucesivamente para ganar el espacio que se quiere cubrir ó salvar (fig. 226).

Esto corresponde también á las noticias aportadas por los colaboradores científicos de Alejandro, que del maravilloso país de la India, con sus bosques y su fauna extraordinaria, describieron algunos monumentos; pero á pesar de que lo hicieron con los más vivos colores, y nos hablan del oro de los techos y las puertas, por lo que se comprende, no dejan de ser edificios de una estructura de madera con ricos revestimientos. Todos estos monumentos contemporáneos de la conquista alejandrina, han desaparecido ya. Hoy, en el estudio del arte de la India, se distingue un primer arte bramánico, que vuelve á tener espléndido renacimiento en el siglo octavo de nuestra era, y un segundo arte búdico, desarrollado en plena influencia griega y occidental.

El arte bramánico estuvo siempre entregado á una concepción especial de las formas, enteramente distinta de las ideas claras, sucesivas y razonadas del Occidente. La arquitectura, la estatuaria y la pintura reflejan siempre la misma preocupación de reproducir y complicar las formas naturales y las actitudes, hiriendo la imaginación por lo descomunal y recargado.

Este primer arte bramánico conviene buscarlo principalmente en las cavernas decoradas, en los grandes santuarios abiertos en la roca. Es imposible describir uno á uno estos monumentos, y no hay manera tampoco de reducirlos á un tipo único. A veces la roca está labrada formando un pórtico de columnas complicadas; las salas, llenas de relieves, se suceden unas á otras; altos pilares aislados, como obeliscos de extraño molduraje, se levantan en el centro de los patios excavados en el corazón de la montaña (fig. 228). El arte bramánico no creó ningún orden arquitectónico principal que se repitiera con fijeza; su mayor interés está, por consiguiente, en la fantasía de sus relieves. Tan sólo en la gruta del Kailasa, de Ellora, los pilares labrados en la roca se ordenan como en las basílicas clási-

cas; el capitel manifiesta tendencia á la formación de un tipo definitivo. Las mismas formas constructivas parecen también querer emanciparse de la tradición de los materiales leñosos con que se construían los edificios monumentales en los tiempos de la conquista macedónica.



Fig. 230. — Vihara ó capilla de arte greco-búdico. INDIA.

Este arte bramánico vióse detenido en su desarrollo por el formidable incremento de las sectas búdicas. La predicación de la nueva filosofía apartó de los santuarios trogloditas á los devotos de las viejas castas indias. Entonces se formó en toda la península, y más intensamente en las regiones del Noroeste, un nuevo arte muy curioso, que no ha sido estudiado hasta estos últimos años. El budismo exigía otros tipos arquitectónicos; los temas de las leyendas piadosas de Buda y sus compañeros eran muy distintos de las epopeyas bramánicas, que llenaban de relieves las grutas del Sur de la India. Apenas desaparecido de la tierra el fundador, hubo ya necesidad de recoger sus reliquias y encerrarlas en pequeños monumentos conmemorativos; éste fué el empleo de las *stupas* ó *topes*, que se encuentran en gran número en toda la ancha faja del Norte de la península indostánica. Todos ellos consagraban el lugar de un acto memorable de la vida del Buda ó encerraban simplemente una preciosa cajita, con un fragmento de sus huesos ó alguna de sus reliquias. Las *stupas* son pequeñas construcciones de forma semiesférica, con una cúpula casi al ras de tierra y coronadas de un mástil de piedra con varias zonas planas ó círculos decorativos (fig. 229). Fuera de este remate caprichoso, la *stupa* carece generalmente de decoración; no tiene más que un antepecho ó baranda de piedra, imitando ensambles de madera, en la plataforma cuadrada ó circular sobre la que se levanta el macizo casquete. El interior de la media naranja está formado con piedras sin escuadrar; sólo unas paredes radiales le dan consistencia bastante para sostener el revestimiento exterior. Casi todas han sido ya saqueadas por los codiciosos buscadores de la cajita ó relicario que en su seno tenían enterrado, destruyendo así la mayor parte de estos típicos monumentos; pero por ciertas representaciones de los relieves búdicos, podemos apreciar la forma exacta de las *stupas* cuando todavía estaba intacta la decoración y tenían el mástil de piedra de remate.

El budismo, tanto por su doctrina como por el ejemplo de su fundador, era una invitación al ascetismo. Por esto, al lado de cada *stupa* se levantaba generalmente una *vihara* ó pequeña capilla para el anacoreta que en ella solía recogerse, consagrando su vida á la custodia del lugar santo. Las *viharas* son pequeñas construcciones de planta cuadrada, con una sola celda en su interior.



Fig. 231.—Edículo en el centro del claustro de un convento búdico. INDIA.

La respetuosa piedad que inspiraba el monje allí solitario, hacía que las *viharas* se decoraran cada vez más, constituyendo por último unos graciosos edículos de piedra labrada, con molduras y pilares á cada lado de la puerta. La cubierta apiramidada imprime á estos edificios un aspecto poco oriental, tienen silueta de templo griego, siendo el tipo de construcciones indias donde la influencia del arte helénico resulta más evidente (fig. 230).

La *stupa* ó relicario, acompañada de la *vihara* con sus monjes (cuyo prestigio fué aumentando con el triunfo definitivo del budismo y su extensión por toda el Asia oriental), tenía que atraer á estos lugares santos la devoción de nuevos fieles. Por esto acudieron allí nuevos eremitas, que necesitaban otras celdas, y así la *stupa* vióse pronto rodeada de un pórtico cuadrado, formado por varios *viharas* acoplados, que entre todos formaban lo que se llama *sangharamas* ó claustros monacales como los de nuestros conventos de la Edad media.

La complicación de los *sangharamas* con todos los servicios de la comunidad religiosa, ya no tuvo más límites que los recursos de que ésta disponía; pero, en un principio, el *sangharama* era un recinto cuadrado, con las *viharas* ó celdas abriendo sus puertas en el interior del patio, y en el centro la *stupa*.

Más tarde, esta especie de conventos acabaron por ser habitados, además de la población viviente de monjes, por un pueblo silencioso de estatuas, que reclamaban, en número siempre mayor, un abrigo conforme á la veneración de que gozaban. Estas imágenes búdicas poco á poco fueron desalojando á los anacoretas del primer patio, y las *viharas* que rodeaban la *stupa* fueron convirtiéndose en capillas, hasta que la comunidad tuvo que edificarse un nuevo claustro cuadrado, menos rico ya que el primero, donde estaban las principales estancias de la vida ordinaria del monasterio: las dependencias comunes, de uso parecido á la sala capitular y al refectorio de nuestros cenobios cristianos (fig. 231).

La construcción de estos grandes conjuntos monásticos de la India deja algo que desear. Por lo general, todos los edificios búdicos están levantados con piedras apenas escuadradas, revestidas con estucos de yeso llenos de relieves y esculturas. Las paredes muchas veces se han desplomado y los más famosos con-

ventos búdicos del Norte de la India son hoy ruinas, que se complacen en excavar los oficiales ingleses del ejército de ocupación. Pero subsisten todavía las comunidades búdicas en las regiones del Thibet, de la China y de la Mongolia, por donde se extendió el budismo, y allí se pueden estudiar perfectamente las prácticas de los monjes de las *sangharamas*. La *stupa* aislada se encuentra también en el Cambodge; es un elemento indispensable de los recintos sagrados de los templos que dominan las ciudades del corazón del Asia.



Fig. 232.—Arte greco-búdico. Estatua de Buda. *Museo del Louvre.*

Pero el vehículo principal de expansión del arte búdico, fué, aún más que la arquitectura, la escultura, con las estatuas y relieves. La arquitectura en cada país debe adaptarse á las formas que exigen los materiales; en cambio, los temas de las representaciones escultóricas pueden copiarse lo mismo en un lugar que en otro. Esto tiene extraordinaria importancia, por las circunstancias especiales en que floreció la escultura búdica.

El budismo se desarrolló precisamente en el único momento histórico en que se había soldado la cadena entre el occidente helénico y el extremo mundo oriental. Después de la expedición de Alejandro se constituyó en la región Norte de la India el reino de la Bactriana, con los sucesores de los que acompañaron al gran conquistador. Es natural que estos caudillos de raza griega tuvieran empeño en forzar los pasos de las cordilleras y establecer relaciones constantes con los pueblos del Oeste, de donde procedían. Las monedas de los reyes de Bactriana son de puro tipo griego. Hubo, pues, en el Norte de la India una escuela helénica que contribuyó muchísimo á la formación de las representaciones piadosas de la historia del Buda, que fué representado de pie ó en cuclillas, vestido con el largo manto de estrechos pliegues, que son una directa imitación de la estatuaria griega.

El tipo de Buda hizo penetrar por toda el Asia algo del prodigioso invento de los ropajes artísticos de los escultores helénicos. En las rocas labradas con gigantescos relieves de figuras del gran reformador, á lo largo del cauce de los ríos de China ó en los templos del apartado Japón, el Buda está de pie ó sentado, inmóvil, con la mirada lánguida del asiático, pero envuelto en amplio manto que debe al Occidente, producto de la imitación de los mantos de las estatuas de los filósofos griegos (fig. 232).



Fig. 233. — Templo bramánico de Siringam. INDIA.

Basta comparar la maravillosa estatua del Buda de pie, del Museo del Louvre (fig. 232), con la estatua griega llamada de Sófocles, del Museo de Letrán, para reconocer en seguida la semejanza, que no puede ser casual, tanto de los pliegues del manto como de la actitud de filosófico reposo.

Pero la imitación no se limitó á las monedas, á la arquitectura y á la estatuaria, sino que la influencia del arte griego se hizo sentir sobre todo en la decoración. Se introdujeron en la India los motivos decorativos de las fajas de guirnaldas, sostenidas por niños, y el sistema de subdividir la composición, encerrando los asuntos de los relieves dentro de recuadros ó pequeños nichos. Parecía como si el Oriente, imitando al Occidente, quisiera entrar en competencia con el arte búdico.

Hasta las mismas deformaciones de los modelos griegos, al ser adaptadas por el arte búdico, resultan interesantes para nosotros; porque se ve coincidir en ciertos errores á estos viejos artistas pseudo-griegos de la India con las escuelas regionales y bárbaras del arte clásico en algunos países de Europa. A primera vista, varios relieves búdicos pueden confundirse con las obras del arte regional greco-romano de la Galia ó de la Tracia.

Para nosotros los occidentales, este arte greco-búdico es todavía más interesante que el arte propio característico del Extremo Oriente, con su desordenada multiplicación de elementos decorativos. Nos interesa sobremanera ver cómo otras razas, en remotos países, adoptaron los motivos ornamentales del arte clásico, interpretándolos con su sentido especial artístico, y por el contraste con ellos, poder conocer nuestro propio espíritu.

Durante este tiempo, que corresponde en la India á la producción del arte búdico, las antiguas castas bramánicas no dejaron de combatir por las viejas tradiciones nacionales. Más tarde, en el siglo VIII, fatigados ya los pueblos por las luchas religiosas, tuvo lugar la conciliación entre las dos doctrinas, que se fundieron en una, aceptando la vieja escuela bramánica la mayoría de las ideas del budismo. Lo mismo que hizo el cristianismo con el judaísmo, la antigua religión hubo de considerarse como una etapa, como una profecía, para llegar á las más claras y expansivas verdades del budismo, y merced á estas ideas, volvieron á mirarse con simpatía los cultos bramánicos, que estaban casi olvidados. Con esta transacción, perdió el arte búdico en la India toda su pureza. Al renacimiento del bramanismo corresponden las grandes pagodas de cúpulas piramidales, complicadísimas, que son acaso los monumentos más interesantes de la India. Uno de los más ricos de estos conjuntos monumentales es el de Siringam, con sus pagodas en forma de torres escalonadas, que sirven como los pilonos egipcios para decorar las entradas de los recintos sagrados (fig. 233). Un santuario bramánico no es ya, como los monasterios búdicos, lugar de recogimiento de una comunidad, sino un conjunto de salas para las multitudes de peregrinos, de parques con lagos sagrados y de pórticos abiertos, llenos de la más fantástica complicación de formas (fig. 234).



Fig. 234. — Pórtico de Siringam. INDIA.

La decoración de estos monumentos indios supera en riqueza y profusión á cuanto pueda imaginar nuestra mente, organizada para otro tipo de belleza. Su carácter exótico se une á veces á la impresión que produce su gran masa. Sobre todo las pagodas ó *gopuras* tienen altura considerable y se han dividido en varias fajas horizontales de relieves para aparentar más altas (fig. 235). Otras son apiramidadas, formadas por cupulitas superpuestas, sobresaliendo unas encima de otras en profusión incalculable. Producen el efecto de una montaña blanca, de mármol, con innumerables agujas, dispuestas con cierto orden geométrico. Algunas de estas *gopuras* son ya de la época de la invasión árabe, cuando la península indostánica fué conquistada rápidamente por el Islam. Los árabes, que habían tenido ya algún contacto con el imperio bizantino, introdujeron en estos

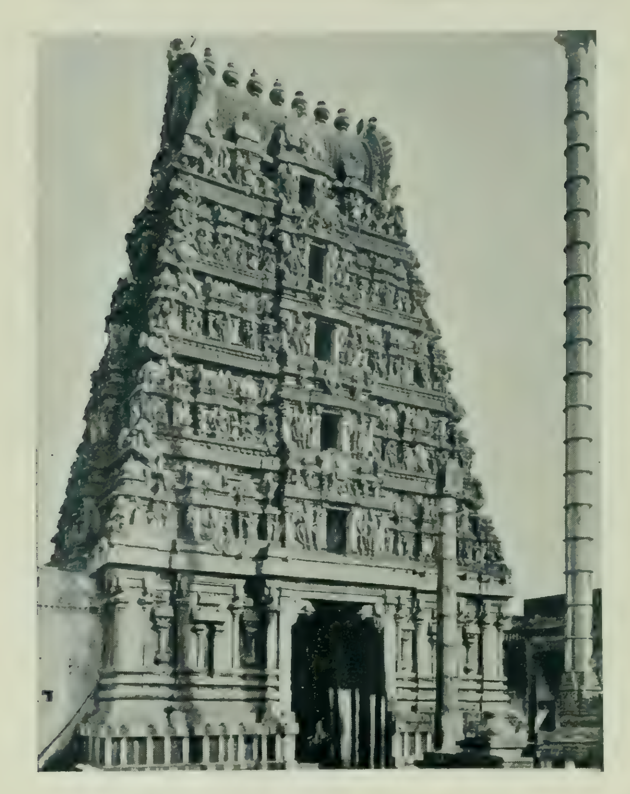


Fig. 235.— Gopura de Congeveram. India.

estilos nacionales el uso de la cúpula, que muchas veces quedó maciza, aparentando sólo exteriormente su forma curva.

De la época árabe son también las grandes obras de arquitectura militar de la India, las puertas y murallas de Delhi y Benarés, de las que hablaremos al tratar del arte musulmán en la India. Pero antes de la conquista, la India, organizada ya sólidamente en sus castas nacionales y defendida por las grandes montañas del Asia, no necesitaba defensas militares. La arquitectura civil, las residencias de los príncipes y Rajás de la India, tan famosas en todo tiempo, pertenecen también al estilo indoárabe; las más antiguas debían ser construcciones de madera. Tampoco encontramos en la India tumbas monumentales; el budismo era contrario á toda idea de conservar fastuosamente la envoltura mortal.

Una escuela de este nuevo arte bramánico, mezclado con ciertos temas del budismo, se desarrolló en la Indochina. En las selvas tropicales del Cambodge hállanse las ruinas de varios grupos de edificios maravillosos, llenos de esculturas en relieve, con aglomeraciones fantásticas de monstruos y personajes míticos. Este arte del Cambodge, llamado *Kmerr*, fué una verdadera revelación cuando en la Exposición de 1889, en París, el ministerio de las Colonias presentó en el Trocadero varias copias en yeso y restauraciones parciales de los edificios de Angkor. Nunca había podido imaginarse en el Occidente una tan extraordinaria complicación de la fantasía unida á una gran habilidad artística. Sin embargo, los monumentos de Angkor fueron después casi olvidados, hasta que en estos últimos años el gobernador de la colonia, el general Beylie, aficionadísimo á los estudios arqueológicos, ha hecho despejar las ruinas, y hasta ha reproducido las fiestas y las comitivas religiosas representadas en los relieves.

Poco ó nada conocemos de este reino Kmerr del Cambodge, que tuvo recursos y artistas capaces para construir los colosales edificios de Angkor. No existen hasta ahora fuentes literarias conocidas para reconstituir la historia del

pueblo Kmerr. El arte monumental, con sus relieves y esculturas, sirve sólo para establecer dos ó tres puntos fundamentales. El arte Kmerr del Cambodge es de absoluta procedencia india. Una rama desgajada de la gran familia indostánica fué á establecerse en el Cambodge, probablemente hacia el siglo tercero después de J.C. El tipo ario ó indostánico de la raza es inconfundible y bien diverso de los otros pueblos de raza amarilla que rodean al Cambodge. En las ruinas de Angkor se encontró la estatua de un rey sentado, que la tradición popular llamaba *el Rey leproso,* y que se suponía ser el constructor de la capital. Esta figura desnuda, en cuclillas, hoy en el Museo del Louvre, es digna compañera, por el tipo facial y su estilo artístico, del Buda de pie, de que hemos hablado antes. Las mismas características de la raza india se observan en las figuras de los relieves que cubren las paredes de Angkor.



Fig. 236.—Puerta de ingreso al primer recinto en el eje de la gran calzada del templo. ANGKOR-VAT.

Fueron, pues, invasores indios, en plena posesión de las fórmulas artísticas del budismo, los que fundaron el reino Kmerr. La capital, Angkor, debió ocupar un área inmensa, á juzgar por la extensión de sus ruinas. El imperio Kmerr debió tener días de esplendor y de triunfo, como los más grandes pueblos de la humanidad. Para dar idea de ello, bastará decir que uno solo de los edificios de Angkor, el templo de Angkor-Vat, es, después de las pirámides de Egipto, la más considerable masa de piedra que se ha erigido en el mundo.

En los relieves de Angkor se ven representadas expediciones militares, séquitos y festejos de la corte de los desconocidos sucesores del misterioso rey leproso. El único dato positivo de la historia de Angkor es tan sólo el de su saqueo y ruina. Dos veces fué tomada por los siameses, en 1353 y 1372; después de esta última fecha, los reyes del Cambodge se alejan siempre más al Este, primero á Looeck, después á Pnom-Penh, donde todavía subsiste una sombra de monarquía bajo el protectorado francés de la Indochina.

Los edificios reales de Angkor están reunidos en dos grupos; que se llaman Angkor la Grande, y parece ser una habitación ó palacio, y Angkor-Vat, que debió formar un conjunto monumental de carácter religioso. Angkor la Grande tenía una alta muralla de cuatro metros de altura; dentro y fuera de ella crecieron, por siglos y siglos, los árboles tropicales, escondiendo los pabellones apiramidados con zonas horizontales de relieves; se ven aún las ave-

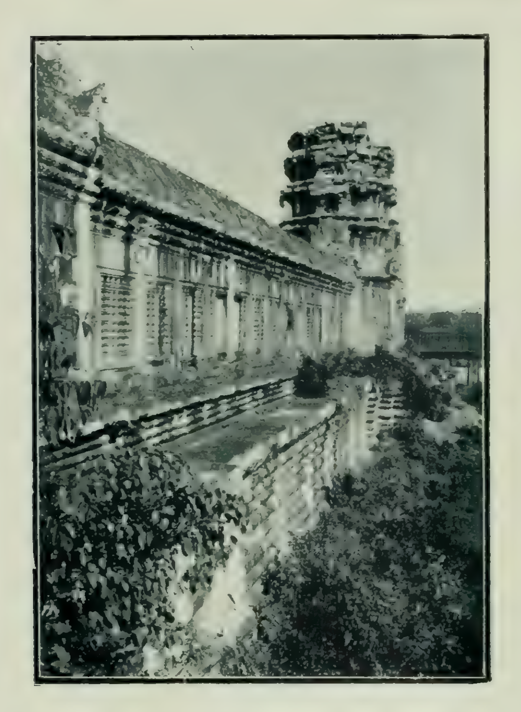


Fig. 237.—Torre angular y claustro del primer piso en el templo de Angkor-Vat.

nidas amplísimas de este Versalles del Extremo Oriente, que conducen á los estanques con embarcaderos.

Una característica del edificio central de Angkor la Grande es la torre, con cuatro enormes cabezas de Buda, que forman las cuatro fachadas; descansan estas figuras sobre los cuerpos inferiores de basamentos superpuestos, rematando las cabezas en una múltiple tiara que aparenta como una especie de cúpula.

Los edificios de Angkor la Grande, ó sean los pabellones que componían el palacio real, no han sido todavía libertados de la selva secular que los estrecha con su gigantesca frondosidad. Un viajero describe la impresión que experimentó en su ascensión á las terrazas de Angkor y hasta lo más alto de las torres ó pagodas; la selva crece siempre; á medida que se sube, los árboles parecen más altos; desde la cúspide, el mar de verde se extiende indefinidamente por todos lados.

El conjunto de Angkor-Vat, ó sea el templo de la capital, ha sido despejado de los escombros y malezas que cubren todavía á Angkor la Grande. (Lám. XII.)

En Angkor-Vat las avenidas están decoradas á cada lado con grupos escultóricos de los llamados *nagas* ó serpientes cobras de siete cabezas (fig. 236); en el fondo, el edificio colosal del templo se levanta sobre un gran basamento con innumerables repeticiones de molduras.

El edificio principal del gran templo forma interiormente una estrecha sala rectangular, porque los arquitectos de este arte Kmerr no conocían la bóveda y tuvieron que cubrir las salas haciendo avanzar las hiladas de piedra en sentido horizontal. Nadie diría, al ver aquel majestuoso edificio de Angkor, que dentro tiene una sola sala larga, llena de relieves, más ó menos distribuídos por una ordenación de zonas horizontales, y por las planas arquitecturas que figuran nichos y complicadas arcuaciones. Dentro de ellas se ven bayaderas ó danzantes, escenas del culto búdico, filas de monstruos, interrumpidas por más molduras y relieves.

Las galerías que reunen los pabellones de Angkor están iluminadas con ventanas, en las que una celosía de piedra, imitando balaustres de madera, sirve para tamizar la luz del exterior (lám. XII y fig. 237). A veces estas celosías puramente figuradas se emplean como elemento decorativo intercaladas en los relieves.

Angkor-Vat. Puerta de ingreso y avenida monumental del templo, después del desescombro.

Angkor-Vat. La gran escalinata del templo después de la excavación y desescombro.

Los edificios de Angkor son verdaderamente el límite extremo de esta decoración bramánica desordenada. Un arte á veces fino en los detalles de la forma, pero que le falta siempre este luminoso orden intelectual á que estamos acostumbrados en el Occidente. El arte búdico pareció que iba á injertar estos principios en la India y con sus esculturas casi helénicas extender sus principios por el Asia; la antigua tradición del arte y la mitología india absorbió algo de la técnica del arte griego, pero no transformó su espíritu. Los relieves de Angkor-Vat son el caso más manifiesto de reincidencia del Oriente. (fig. 238).



Fig. 238. — Vista parcial de la portalada del templo de Angkor-Vat.

Los propios orientales habían poseído ya cierto concepto de este dualismo del Oriente y del Occidente, así como del irreductible carácter del arte indio. En la corte del reino persa, sujeto á la doble influencia de la Siria y de la India, el poeta Masnavi supone que el monarca manda llamar á un artista griego y á otro oriental, para que ambos, delante de él, decoren en competencia una pared. El oriental la llena de imágenes, de abajo arriba, sin dejar espacio vacío; el griego viene después y la limpia completamente, dejándola blanca, y en sus líneas precisas brilla resplandeciente el sol. El griego triunfa por voto unánime. Esto parece dar vigor á la idea de que los artistas del Oeste serán siempre débiles, triviales, inciertos en el color, mientras triunfarán por el orden y precisión de las líneas; en cambio, los orientales serán confusos, excéntricos y caprichosos en la forma.

Sin embargo, con nuestros prejuicios clásicos, habituados á otro tipo de belleza, no hemos de negarnos á participar de esta especial predisposición estética de los pueblos del Asia. Toda escuela artística está justificada si trabaja con sinceridad. La belleza es siempre absoluta y universal, en modo alguno privilegio de una raza ó de una familia de pueblos.

No puede negarse, sin embargo, que esta suposición y acumulación de ideas del arte búdico no es la más adecuada para un sistema arquitectónico. Como en el período barroco de Europa, los siglos XVI y XVII son más bien épocas en que las necesidades artísticas de la humanidad se desarrollan más eficazmente en la pintura.

En la India existió también una escuela de pintura que debía servir para enriquecer con la policromía los relieves de los templos. En las cuevas

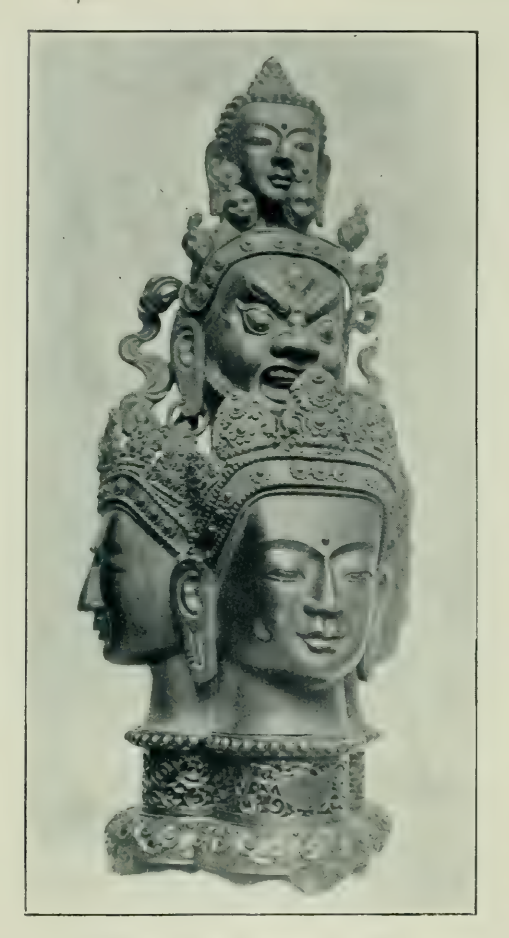


Fig. 239. — Representación simbólica de la Trinidad india.

de Ajanta existe todavía una serie de grandes frescos que son las pinturas más antiguas del Asia. No han sido aún reproducidos como se merecen, pero las copias que se han expuesto en el *South-Kensington*, de Londres, permiten apreciar la técnica perfectamente, con las figuras en diversos planos y cierta perspectiva en la composición. Representan escenas de la historia del Buda, con otros asuntos puramente civiles, recepciones en corte, embajadas, etc. Como el arte búdico fué el maestro de la China, y de la China aprendió el Japón la pintura, los frescos de Ajanta son cronológicamente el punto de partida de la historia de la pintura en el Extremo Oriente. No existen otros; por rara excepción se han podido conservar, pues no hay en la India otros ejemplares de decoración mural, que por el fanatismo de la conquista árabe debieron desaparecer.

Después de ellos, ya no tenemos otras muestras de la pintura india que las miniaturas de libros sagrados, libros de caza, novelas y juegos de ajedrez, muchos de los cuales se conservan en el Museo Británico.

El mismo sentido estético de profusión de riqueza demuestra la India en las artes industriales. En los bronces, las lacas, las porcelanas aparecen siempre espléndidamente combinados los motivos ornamentales (fig. 239). De las lacas se ha hecho un comercio importante con el Occidente; es una especialidad de los pueblos orientales, que han sabido sacar gran partido de los tonos negros del barniz de laca con relieves combinados é incrustaciones de marfil y oro.

Las porcelanas también fueron introducidas en la India seguramente después de su conquista por Alejandro. Las dinastías persas sasánidas aprendieron los principios de este arte de la Caldea y de la Persia, llegando después á la India. Pero aquí los ricos motivos vegetales de colores intensos dieron una nueva belleza, más oriental, á los jarros y platos de porcelana.

Las cerámicas indias, hoy estimadísimas, son los productos más preciosos de la cerámica del Extremo Oriente.

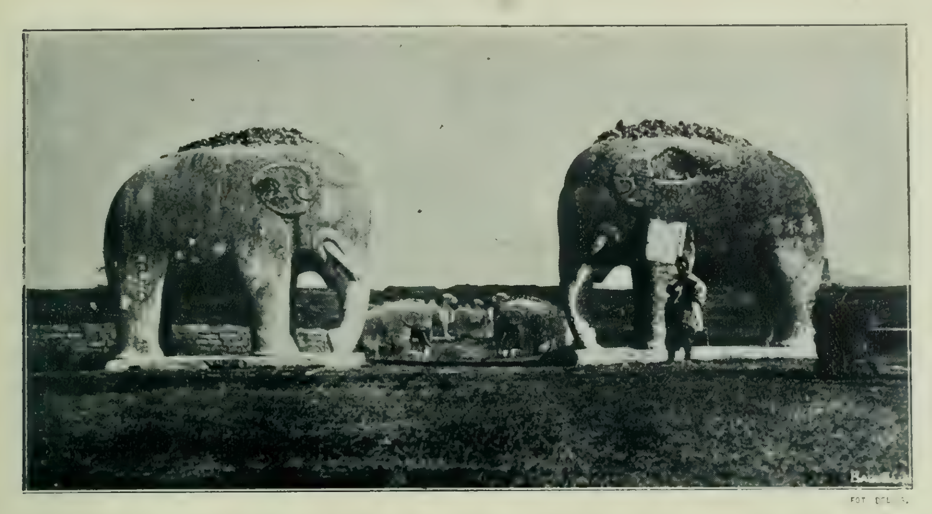


Fig. 240. — Avenida de colosos de las tumbas imperiales. *Nankín.* China.

China y Japón. — No obstante lo que dejamos apuntado, los pueblos amarillos del Asia no demuestran este mismo gusto por la acumulación de formas de la India. Más allá todavía, más al Oriente, la China y el Japón tenían que dar al arte obras de un ideal más ordenado y en las que debía revelarse una fuerza nueva para estimar á la naturaleza, acaso superior á la de nuestra mente occidental. Vamos á decir algo de sus escuelas y á resumir en cuatro palabras este mundo espiritual de las razas amarillas, que por sí solo exigiría todo un libro.

La China parece haber tenido un arte anterior á las influencias búdicas de la India. Sus antiguos documentos escritos están llenos de referencias de pintores y artistas famosos, pero nada sabemos positivamente de este arte chino primitivo. Hasta hace poco se creía que ciertos bronces de las colecciones imperiales (grandes tambores metálicos ó jarros sagrados para el vino, donde se ven manifestaciones de un arte primitivo, con gruesas líneas entrelazadas asimétricamente) eran contemporáneos de las primeras dinastías de China, acaso anteriores de más de un milenario á nuestra Era. Hoy, hasta en estos bronces se han reconocido influjos del arte greco-búdico, mezclados, sin embargo, con reminiscencias de una tradición anterior.

Las misiones de exploración del interior de la China han traído calcos de relieves con innumerables figuras recortadas en silueta, sobre pilares funerarios, que parecen ser también muy antiguos y anteriores á las influencias del arte búdico. Allí se ve ya una extraordinaria sensibilidad de visión para reproducir los movimientos de los animales, pero con una calma y placidez muy original.

Otros monumentos que revelan asimismo una tradición muy antigua, son las esculturas de colosos, de guerreros y animales, que, pareadas y formando avenida, preceden á las tumbas imperiales de Nankín (figs. 240 y 241). Conjuntos parecidos de esculturas, dispuestas en hemiciclo ó en avenida, enfrente



Fig. 241. — Camino de las tumbas reales de Nankín. Vía de los dromedarios.

de una tumba, con personajes mitológicos y monstruos rígidos, en medio del paisaje plano, se han encontrado últimamente por las comisiones científicas. Estas sepulturas de Nankín pertenecen á los dos primeros emperadores de la dinastía de los Ming, del siglo XVI. Los demás emperadores de la propia dinastía están enterrados cerca de Pekín. En la disposición de las avenidas con estatuas gigantescas de las tumbas de Nankín se advierte el recuerdo de una tradición propiamente china mucho más antigua. La India no sentía, como la China, el religioso respeto por los manes ó antepasados que todavía conserva este viejo pueblo y que les hace cuidar las tumbas con gran esmero.

Aunque se conozca poquísimo de esta época, todo hace creer que existió positivamente en China una escuela de pintura y escultura anterior á la predicación del budismo.

Esta religión no penetró en China hasta el año 67 después de J.C. Un emperador piadoso, que tuvo noticia, por medio de un sueño, del nacimiento de un ser divino, manda emisarios á la India, que vuelven acompañados de monjes, con libros, reliquias y estatuíllas. El budismo, que en la India había tenido que transigir ante la resistencia de una mitología hostil á sus principios de mortificación, encontró en China el terreno abonado. Confucio, el filósofo de la moral resignada, amante de la paz del justo medio, había preparado á su raza para la nueva religión del ascetismo búdico. El budismo se extendió en China rápidamente; los conventos se multiplicaron, y sobre todo, el dogma y el arte se conservó puro. Esto es lo que da mayor interés á los descubrimientos que se suceden en China durante los últimos años, por medio de los cuales se trata precisamente de conocer las formas de evolución del arte búdico.

Hasta hace pocos años era extremadamente difícil visitar las regiones intermedias entre la India y la China, las provincias del Oeste del imperio y las



Fig. 242. — Buda sentado (grutas de Yun-Lang). CHINA. *(Misión Chavannes).*

septentrionales. La primera audaz penetración fué el viaje de Sven-Hedin, quien, partiendo de la India, atravesó todo el Turquestán chino, descubriendo una serie de ciudades en el distrito de Khotan, ya abandonadas en el siglo VIII, y que son sin duda verdaderas Pompeyas chinas del período de propagación del budismo. Dos comisiones alemanas, por la vía de Rusia, volvieron al Khotan, regresando con una infinidad de reliquias, tabletas y esculturas. Sólo hace tres años que en el Louvre fueron inauguradas las salas de otra comisión francesa en el Turquestán chino, la llamada misión Pelliot, que tuvo la fortuna de encontrar en las ruinas de un convento búdico un escondrijo con todos los tesoros, pinturas y libros abandonados por la comunidad en el siglo IX de nuestra Era. Otra comisión francesa, dirigida por el insigne profesor de la Universidad de París, M. Chavannes, ha publicado ya sus dos grandes álbumes de monumentos del Norte de la China. En el momento de corregir estas líneas, tenemos noticia de la reciente publicación del libro de Stein sobre las ruinas existentes en los desiertos centrales de la China y del regreso de una comisión japonesa de esta parte del Turkestán, donde se han de encontrar los eslabones que enlazan el arte indio y persa con el de la China.

Cuando todos los resultados de estas exploraciones se hayan podido ordenar cronológicamente, podrá aventurarse alguna idea sobre la historia del arte en el Extremo Oriente. Adviértese, por de pronto, cómo China se conserva fiel mucho tiempo á los principios clásicos del arte greco-búdico. Las fotografías de la comisión Chavannes de las grutas de Yun-Lang (fig. 242) reproducen un colosal grupo de esculturas gigantescas y relieves, en una montaña del Norte de



Fig. 243. — Procesión de monjes búdicos (grutas de Long-Men). China. *(Misión Chavannes).*

China, que muestran cómo se conservaron hasta el siglo VI las enseñanzas del arte greco-búdico de la India. Varias de estas figuras, de una altura enorme, están talladas en la pared, que acaban de cubrir infinidad de relieves con personajes menores dentro de nichos. No hay todavía sensible diferencia entre los relieves de este Panteón búdico de la China septentrional y los del arte búdico semigriego de la India. Acaso sólo puedan distinguirse en reflejar, aumentándola, aquella peculiar impresión de serenidad y placidez del tipo del Buda, que en China manifiesta tal vez más profundo recogimiento, mayor dulzura expresiva de una piedad universal.

En otro grupo de monumentos publicados por la comisión Chavannes, vemos ya al arte chino del siglo VIII avanzar un nuevo paso: son los relieves de las grutas de Long-Men, donde hay procesiones de monjes búdicos y demás ceremonias de la comunidad (fig. 243). Los relieves están hechos con gran naturalismo; las figuras parecen retratos. La China tenía para esto sus tradiciones y precedentes; entre los varios pintores suyos de que existen recuerdos escritos anteriores á la propagación del budismo, hubo algunos que se hicieron célebres por sus retratos. Todas estas pinturas, por lo demás, han desaparecido; hemos de juzgarlas sólo por la admiración que de ellas demuestran los escritores. Acaso únicamente queda una obra, de un pintor del siglo IV, en una seda que adquirió hace diez años el Museo Británico, la cual muestra los sellos de los varios coleccionistas que en el transcurso del tiempo la poseyeron, entre ellos algunos antiguos emperadores aficionados á la pintura.

Por esto los relieves de Long-Men, con el sentido pictórico de los pliegues de las ropas que visten las figuras y su ordenación casi en perspectiva en el



Fig. 244. — Cromotipia japonesa de Hokusai. 1820. (De las cien vistas del Fusiyama).

plano de la roca, nos suministran también preciosas indicaciones acerca del arte chino primitivo.

Hasta el siglo VIII no vuelven á encontrarse artistas bastante emancipados del estilo greco-búdico para que se pueda decir que se constituye una verdadera escuela artística en la China. Sus manifestaciones principales corresponden á la pintura. Sus construcciones de madera ó de piedra, imitando los ensambles de las piezas leñosas, están decoradas con dragones dorados, lacas y cerámicas, pero distan mucho de recordar los conjuntos monumentales de la India y la Indochina. El mismo palacio imperial de Pekín, que fué ocupado por los europeos en 1897, no es más que un inmenso parque con puentes y kioscos, sin perspectivas grandiosas. Le rodea una muralla inmensa, interrumpida por puertas y torres decoradas con cerámicas. (Lám. XIII, C).

Las pagodas chinas en forma de torres con varios pisos y techos de cerámica, parecen derivadas de las *gopuras* indias de piedra, dispuestas en zonas escalonadas.

El culto de los antepasados y la religión filosófica de Confucio no predisponen, en verdad, para la construcción de grandes templos en la China. En cuanto á la arquitectura militar, puede decirse que la defensa de todo el imperio se reduce á la gran muralla, inmensa pared que aisla á la China por el Norte, con alguna puerta monumental. (Lám. XIII, A).

Pero no era en la arquitectura, que exige un impulso creador y apasionado, donde tenían que revelar su fuerza espiritual los pueblos más lejanos del

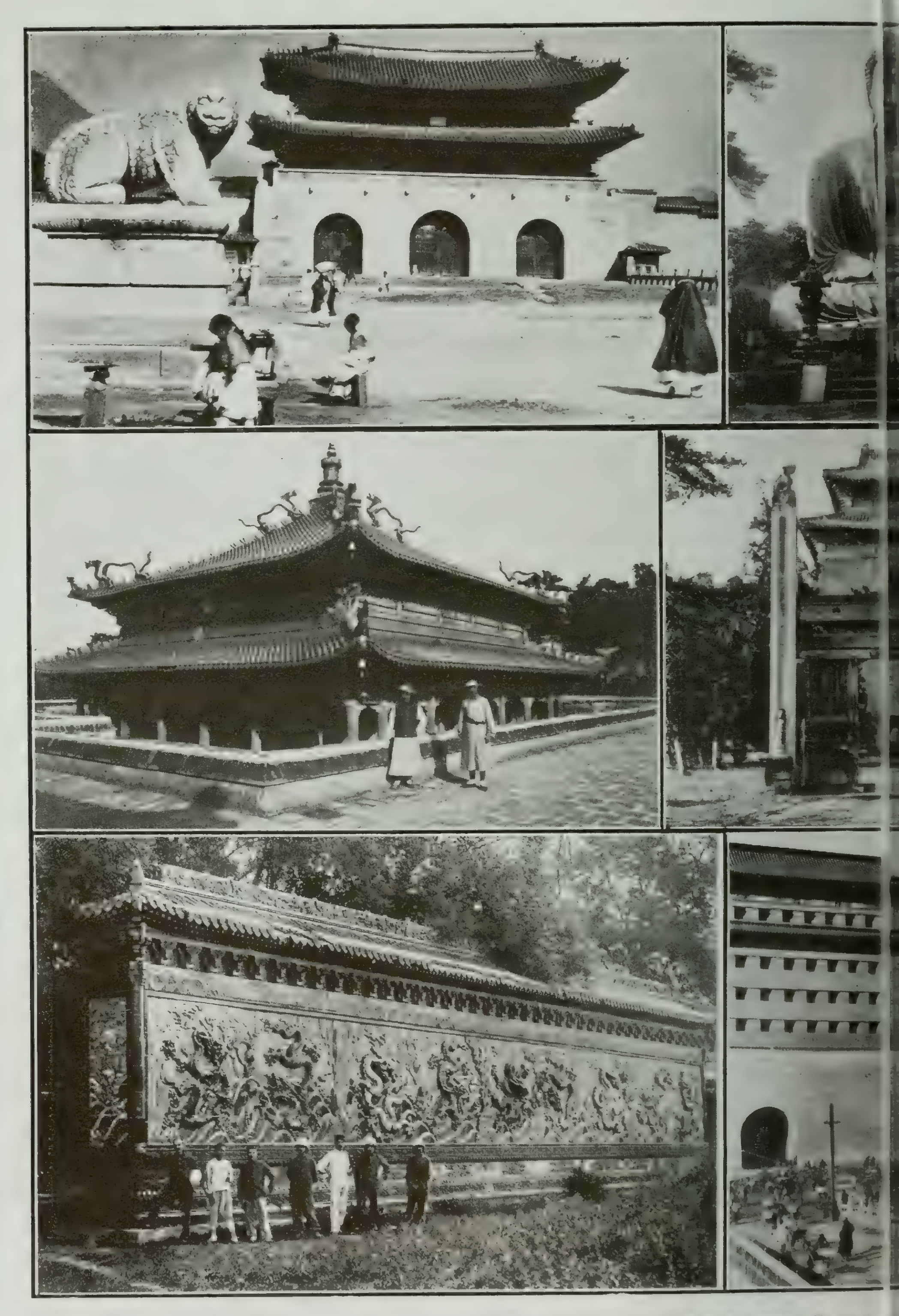


Extremo Oriente. La moral resignada y especulativa de Confucio preparaba sin duda para el estudio de la naturaleza. El sabio, sin querer indagar el gran misterio del Universo, sentía simpatía infinita por todos los seres humildes, sus hermanos en esta fugaz aparición del mundo. «Un día soñé que yo era una mariposa», decía un filósofo; «¡quién sabe si ahora no soy más que una mariposa que está soñando que es un hombre!» Las primeras pinturas chinas reproducen muy á menudo el cuadro del asceta que, al pie de un árbol, contempla extático la niebla agolpándose sobre el valle. Pronto los asuntos serán una simple rama de almendro agitada por el viento primaveral (Lám. XIV), ó un pájaro, apostado en el tallo de una caña, cantando en medio de una atmósfera húmeda, representada así por medio de manchas claras de color. Las escuelas se suceden con las varias dinastías; los mismos emperadores son á veces grandes artistas; los monjes pintan también y se valen de sus dibujos para expresar sus sentimientos piadosos. A fines del siglo VIII, un pintor y monje japonés habla de la instrucción que había recibido en China. «El maestro, — decía, — me enseñó que los secretos de la doctrina no pueden ser transmitidos sin ayuda de pinturas. Por esto llevé yo conmigo diez y seis artistas y les enseñé á dibujar las figuras sagradas.»

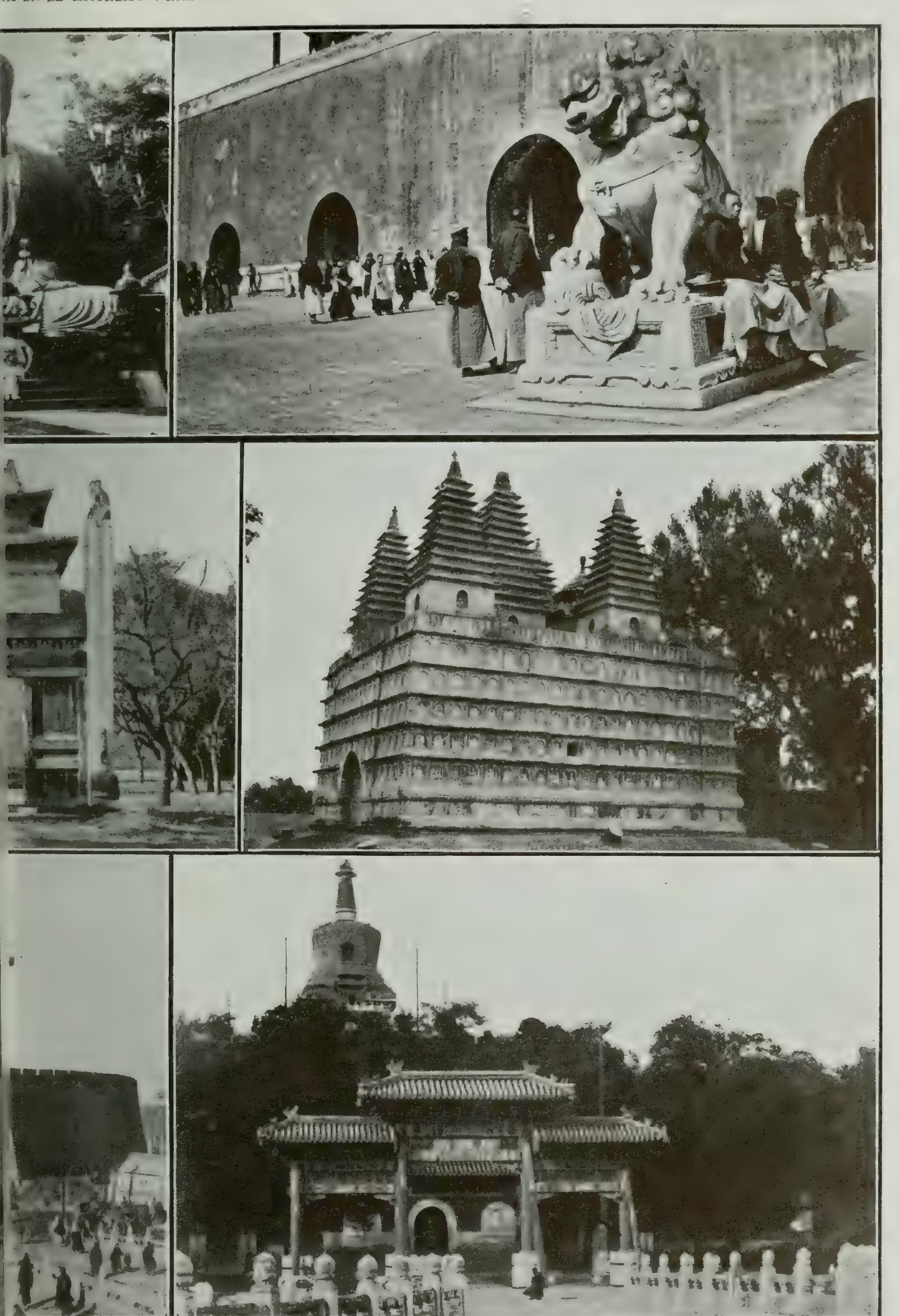
Pronto el Japón aprende de la China el arte de la pintura; un primer maestro japonés, Kanaoka, del siglo VIII, logra en su época una fama como la de los fundadores de las escuelas italianas del Renacimiento. Otro, ya del siglo XV, Sesshiu, es llamado á China para decorar una residencia imperial, y allí pinta, en uno de los plafones del palacio, la montaña sagrada del Japón, el cráter del Fusiyama. Los artistas japoneses la reproducen generalmente en sus paisajes; es un cono perfectamente regular, un antiguo volcán apagado, coronado de nieve. Un gran pintor japonés de la última época, Hokusai, de mediados del



Figs. 245 y 246. — Bronces japoneses.



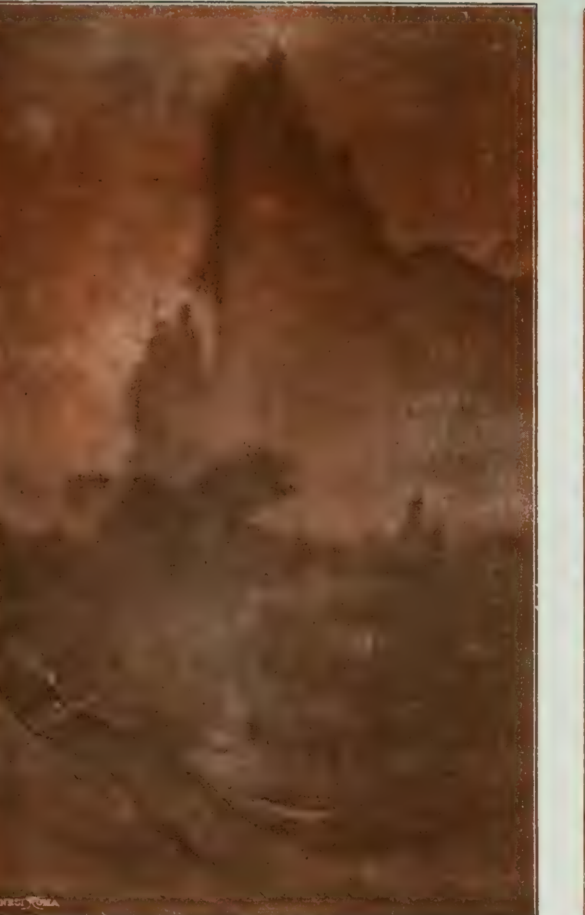
Corea. 1. Puerta monumental de Seul.— *Japón.* 2. Estatua colosal de Buda, la mayor que se conoce. Es de br *wood & Underwood.)* — 4. Pagoda de Yehol. — 5. Templo de Yurtle, donde se hallan las tumbas de los Ming cipes mogoles. *(Fot. Geare.)* — 7. La famosa muralla de porcelana, en Pekín. — 8. A.) Puerta de Tsien-Min, rrección de los boxers, y reconstruída en 1906.—9. Interior d



: halla cerca de Yokohama. *(Fot. Hutin.)*— *China.* 3. c.) Entrada del palacio imperial de Pekín. *(Fot. Under-*
eare.)— 6. Parque y pagoda del emperador Hsuan-Tung, que fué posteriormente sitio de recreo de los prin-
abierta en la gran muralla, junto al puente del Mendigo. Esta puerta fué incendiada en 1900, durante la insu-
imperial de Pekín. Vista tomada desde el puente de mármol.



El sabio contemplando el mundo.
(Pintura china de Ma-Yuan. Siglo XIII)
Colección del vizconde Mitsuoki.



Paisaje montañoso, por Sesshiu,
el primer gran pintor del Japón (siglo XV).
Colección del marqués Nagashighé Kuroda.



Rama de ciruelo florido agitada por la brisa.
(Pintura china de Lou-Fou. Siglo XV)
Colección del vizconde Taka-Kazu.

siglo XVIII, forma una colección de pinturas con las llamadas cien vistas del Fusiyama, que reproducen fielmente la montaña sagrada á todas las horas del día y en las diversas estaciones; vista una vez entre la niebla (fig. 244), al través de la lluvia ó de las redes de un pescador. Hokusai es verdaderamente un prodigio de facultades para la pintura; su pasión le hacía producir sin cesar; fué uno de los genios más afortunadamente dotados para el arte que haya tenido nunca la humanidad. Hasta su muerte siguió trabajando, sin poder resistirse nunca á los impulsos de su genio. «Esta es la obra de un viejo que tiene la manía de seguir dibujando,» firmaba en sus últimos años. Hokusai representa además la última fase de la pintura oriental, que es el naturalismo popular. Los primeros pintores chinos, trabajando muchas veces según las inspiraciones de los filósofos y poetas, habían manifestado predilección por las escenas de placidez, por los paisajes impregnados de mística suavidad, y sobre todo, por las figuras simbólicas de los diversos estados del alma. Al pasar al Japón la pintura se hace más viva, y sigue poco á poco por esta pendiente naturalista, hasta llegar al caso de Hokusai, quien reproduce con preferencia las escenas de la multitud, del bajo pueblo, los grupos cruzando un puente, las riñas de la calle y las faenas de los obreros, las tiendas y los juegos de los niños.

Nunca dejan de manifestar, sin embargo, los artistas del Extremo Oriente esta simpatía casi fraternal por los seres inferiores, mezclada con un amor infinito, una gran



Fig. 247. — Bronce chino. Filósofo cabalgando en un reno.

piedad por los animales y las plantas, que hallamos ya latente en las primeras escuelas filosóficas de China. Esto hace que hasta en los productos industriales del arte chino y japonés, en los bronces y las lacas, veamos á los animales sorprendidos en su vida propia y como acariciados por la mano cariñosa del artista (figs. 245 y 246). Los bronces chinos, por lo general, están más suavemente modelados y reflejan asuntos más intelectuales. Basta comparar, por ejemplo, el grupo del filósofo cabalgando en un reno, de la fig. 247, y el bronce que representa á un genio superior, el dios Shoki, aniquilando á dos demonios (fig. 248).

Las producciones artísticas del Extremo Oriente han penetrado en el mundo occidental, comunicándonos, sin darnos de ello cuenta, un sentido nuevo de la vida. Los animales en el arte griego, por ejemplo, parecen humanizados; los caballos del Parthenón alientan como si tuvieran nuestra inteligencia, pero en las pinturas y esculturas chinas y japonesas el destello divino está latente en toda la creación, con la prodigiosa variedad de cada especie.



Fig. 248. — Bronce japonés. El dios Shoki.

Cuando quieren copiar una planta, cada hoja dibujada ó pintada por uno de estos artistas orientales, aparece individualizada con su carácter propio. Mucho antes que nuestras escuelas modernas de impresionismo, los artistas chinos y japoneses hubieron de complacerse en pintar el color de una sola nube y los tonos irisados de la niebla. Aun en las cosas más pequeñas, demuestran el mismo amor que da la percepción de la unidad de la naturaleza. La primera de las seis reglas de la pintura, fijadas al fin del siglo quinto



Fig. 249. — Guarda-espada japonés.

por Sie-Ho, prescribe ya expresar sobre todo «el espiritual elemento de la vida». Del texto no muy claro de Sie-Ho parece que esto debe conseguirse por medio del movimiento propio de cada ser, animal ó planta. La segunda regla es la de transparentar la estructura orgánica, lo que él llama «la ley de los huesos», por medio del pincel. Fl artista asiático debe, pues, reproducir con el arte toda la vida, penetrar en el interior de los seres naturales, sorprender su alma con el gesto y su estructura por la forma.

La arquitectura del Japón corresponde también á las formas de China; sin embargo, las piedras volcánicas de sus islas hacen cambiar un poco la fisonomía de las construcciones; las paredes están formadas por grandes bloques poligonales, encima de los cuales se levantan los pisos superiores, de maderas recubiertas de oro y lacas. Algunos de sus grandes templos nacionales sólo se pueden comparar á los más grandes santuarios del Occidente. Por lo común se han escogido lugares ya de suyo imponentes por el paisaje, y allí, abriendo enormes brechas en la montaña, han constituído las plataformas donde se levantan los pórticos y recintos sagrados. A diferencia de China, la religión nacional del Japón exigía templos para el culto colectivo. El culto sintoísta de los manes y grandes antepasados políticos, iba combinado con el de Buda; en los templos japoneses hay generalmente grandes estatuas sentadas del Buda, fundidas en bronce, de dimensiones colosales. Lo más característico de estos santuarios japoneses es siempre el paisaje fantástico, que se ha respetado y exagerado aún artificialmente, con sus bosques seculares y cascadas, que vienen á despeñarse al pie de los templos. Los arquitectos constructores de los templos nacionales del Japón son principalmente grandes paisajistas, como los geniales arquitectos franceses de la escuela de Le Notre ó los creadores de las villas italianas del Renacimiento. Es curioso observar, sin embargo, que estos templos gigantescos del Japón no han sido todavía estudiados conven entemente. La gran obra monumental de Gou e: *L'art japonais,* los describe sólo vagamente, sin planta alguna ni análisis de la construcción. Sorprende el excesivo retraso en que se hallan los estudios de arte del Extremo Oriente, á excepción de la pintura, que es lo que más ha interesado hasta ahora á los europeos.



Fig. 250. — Guarda-espada japonés.

En el Japón, la arquitectura civil es simplicísima. Las casas particulares, hasta



Fig. 251.— Monedas manchúes con caracteres arcaicos.

los palacios reales, no son sino un techo de tejas sostenido por los más indispensables pilares y vigas. Los muros son de madera y las separaciones interiores sólo de papel, formando compartimientos. Entregado en absoluto á una contemplación fantástica de las formas naturales, el arte japonés hace maravillas en las pequeñas obras decorativas, que llena de hojas, pájaros y mariposas. Los admirables bronces destinados á servir de guarda-espada, muestran la inagotable imaginación de los fundidores japoneses (figs. 249 y 250). Se ha hecho de ellos un comercio extraordinario; las antiguas tribus guerreras del Japón debían tener una especie de monomanía por la decoración de sus armas. Estas guardas, á las que se aplicaba el puño y la hoja, debían cambiarse fácilmente; ellas nos dan las muestras más graciosas del arte decorativo japonés; las composiciones de sus relieves planos acusan un gusto tan moderno que parecen obra de los artistas coetáneos de Occidente.

Las lacas, las porcelanas, los marfiles son minuciosas interpretaciones de la naturaleza, llenas de vida. Hasta en las monedas (fig. 251), los pueblos orientales dan muestra de su fecunda imaginación.

Resumen.— El arte griego penetra en la India con la invasión armada de Alejandro. Coincidiendo con la propagación del budismo, se forma un arte greco-búdico con las representaciones de la nueva religión. El arte greco-búdico no llega á imponerse más que en las provincias del Norte de la India. En el resto de la península acaba por sucumbir á las tradiciones de la mitología, la escultura y la arquitectura bramánicas, caracterizadas por una aglomeración incesante de formas y relieves. A este arte bramánico, ligeramente influído por la escuela greco-búdica del Norte de la India, pertenecen los principales conjuntos de templos, pagodas y cavernas esculpidas de la India, de donde se propaga á la Indochina, dando vida á los conjuntos monumentales de Angkor. En cambio, el arte greco-búdico penetra en la China por las provincias occidentales del Turkestán chino, en el primer siglo de nuestra Era. Poco tiempo después, toda la China se ha convertido al budismo y olvida pronto su arte primitivo, del que quedan, en todo caso, contados recuerdos. El arte greco-búdico se conserva en la China más ordenado y metódico, sin la aglomeración de las escenas y molduras de la India. El espíritu filosófico de contemplación de las religiones de Confucio y Buda rechaza las grandes obras monumentales. El arte chino que descuella es el de la pintura y sus enseñanzas se comunican al Japón.

Bibliografía.— Fergusson: *Monuments of central India,* 1886. *Cave temples in India,* 1880. Foucher: *L'art greco-budique du Gandara,* 1905. *Archaeological survey of India.* 24 vols. *L'art Kmerr. Gazette des Beaux Arts,* 1904. — Una obra de conjunto. Münsterberg: *Chinesischte Kuntsgeschichte,* 1912. Chavannes: *Mission archéologique dans la Chine septentrional,* 1909. A. Stein: *Ruins of desert Cathay,* 1912. Petrucci: *Les caracteristiques de la peinture japonaise,* 1907. *La philosophie de la nature dans l'art de l' Extreme Orient,* 1911. L. Binyon: *Painting in the far East,* 1908. Giles: *Introduction to the History of chinese pictorial art,* 1905. Okakura: *Ideals of the East.* Gonse: *L'art japonais.*

Revistas: *Revue Asiatique.* Paris. — *Orientalisches Archiv* Leipzig.



Fig. 252. — Casamatas ó corredores en las murallas de Tirinto.

CAPITULO XI

HISTORIA DE LA ARQUEOLOGÍA CLÁSICA. — ARTE PREHELÉNICO.
TROYA. — LAS EXCAVACIONES DE MICENAS Y TIRINTO. — LOS PALACIOS DE CRETA.
LA PINTURA, LA ESCULTURA Y LA ORFEBRERÍA.

Estudiar la historia del arte griego es hacer la historia del arte de la humanidad.» Estas palabras de Wínckelmann, el fundador de la arqueología clásica, indican el interés capital, la sugestión exclusiva que ha ejercido el arte clásico durante largo tiempo. A principios del siglo pasado, el Oriente era aún desconocido, y casi también el Egipto; el arte griego era, por consiguiente, no sólo el mejor, sino además el único. Todos los otros pueblos vagamente conocidos del mundo antiguo eran bárbaros, y su arte incomparablemente inferior al de Grecia, y más tarde también al de Roma.

Este era el concepto de Wínckelmann,—que subsistió por mucho tiempo,— y á pesar del exclusivo interés que despertaba, era muy poco lo que se conocía aún del arte clásico. La Grecia, bajo la dominación turca, estaba cerrada á las investigaciones arqueológicas; no se disponía de otro material de estudio que el recogido en el suelo de Italia y que había servido para formar las colecciones principales de toda Europa: la colección de esculturas de los Papas en el Vaticano; la del municipio de Roma en el palacio del Capitolio; las de Nápoles, formadas con los bronces y mármoles descubiertos en Pompeya y en otros lugares de la Italia meridional; las de Florencia y Parma, reunidas por los príncipes



Fig. 253. — Mapa arqueológico de Grecia.

aficionados á las antigüedades, que en varias ocasiones habían llegado á tener en Roma comisionados permanentes para estas adquisiciones de mármoles antiguos; las de la casa real de Francia, con esculturas procedentes también de Italia, á excepción de algunas estatuas encontradas en Provenza; la colección de Madrid, también formada en Italia, así como las de la mayoría de los príncipes alemanes, que habían reunido mármoles antiguos por medio de compras hechas en Roma ó por enlaces matrimoniales con familias de la aristocracia italiana. Como se ve, nada se conocía de los auténticos originales griegos; la mayor parte sólo eran copias romanas, y estas copias así diseminadas, y aun escasas, fueron el material de que dispuso Wínckelmann al formar la serie de los tipos escultóricos, identificando los mármoles descubiertos en Italia con las esculturas famosas de la antigüedad de que hablaban los escritores clásicos. Wínckelmann tenía para esto una preparación literaria suficiente; de origen humilde, vivía entregado á sus estudios y sentía la más entusiástica admiración por el mundo antiguo. Auxiliado por sus soberanos, desde Alemania pasó Wínckelmann á Roma, donde la decidida protección del cardenal Albani lo elevó al alto cargo de conservador de las antigüedades pontificias. En sus dos obras monumentales: *Historia del Arte* y *Monumentos antiguos*, que escribió á mediados del siglo XVIII, precisa Wínckelmann la iconografía de los dioses y de las representaciones clásicas y señala la característica de las diversas escuelas, adivinando algunas veces el maestro griego á que correspondía cada obra.

Este trabajo de clasificación fué continuado en Roma después de su muerte. Un grupo de inteligentes de varias nacionalidades, entre los que se distinguían el duque de Luynes y Gerhard, fundaron, en 1823, el *Instituto internacional de Correspondencia arqueológica*, que era un centro de extranjeros apasionados por el estudio de las antigüedades. Allí se inició una publicación periódica dedicada exclusivamente al estudio de los monumentos antiguos. Con el tiempo se hizo preponderante el elemento alemán, y las subvenciones del gobierno de Prusia y la retirada de los franceses, que no quisieron colaborar más con el grupo alemán, acabaron por dar origen al actual *Instituto arqueológico germánico*. En cambio, se fundó la *Escuela francesa de Roma*, otras naciones establecieron también en Roma sus escuelas, y cuando Grecia hubo consolidado su independencia, análogos institutos arqueológicos se fundaron en Atenas.

Hasta hace muy poco, Grecia era uno de los países más desconocidos de Europa. Durante la Edad media, Atenas es una pequeña ciudad bizantina en

la que no siempre hacen escala las embajadas que van á Constantinopla. Un primer viajero curioso, Ciriaco de Ancona, da algunas noticias de su estado en el siglo XV. Un rey de Aragón, al ocupar los almogávares la Acrópolis, tiene conciencia de la importancia de sus monumentos, pero éstos son casos excepcionales. Hasta el siglo XVIII no empiezan á fijarse algunos viajeros en las ruinas de Grecia y á dibujar en rápidos croquis su situación en aquella época. Ninguno de los grandes intelectuales del Renacimiento puso los pies en el suelo heleno. De sus monumentos teníanse vagas noticias, más que nada, por los escritores antiguos griegos y romanos.

A principios del siglo XIX, la atención de los estudiosos comienza á fijarse ya en las antigüedades de la Grecia clásica. Primero pudieron ser admirados los mármoles del templo de Egina, que trasladados á Zante por un anticuario, fueron adquiridos por el rey de Baviera y pasaron, restaurados, á la colección de Munich. Poco después, Lord Elgin, embajador inglés en Constantinopla, provisto de un permiso ambiguo del gobierno turco, entraba en la Acrópolis de Atenas para arrancar los mármoles del Partenón, una de las cariátides del Erecteo y gran número de inscripciones. Estas preciosidades del arte griego produjeron en el mundo occidental, al ser conocidas, profundo estupor. Canova, después de haber visto en Londres los mármoles del Partenón, aseguró que se dolía de no poder nacer otra vez para comenzar de nuevo su carrera.

Iba á empezar una era de exploración metódica del suelo griego. La primera comisión oficial fué la de Blouet, quien aprovechando la ocupación de la Morea, todavía en plena dominación turca, dibujó los templos del Peloponeso. Sin avanzar tanto, antes que Blouet, dos arquitectos ingleses, Stuart y Rewet, pudieron medir y dibujar las ruinas de varios edificios famosos. Pero las grandes excavaciones no empezaron hasta que los alemanes emprendieron en 1875 el fatigoso trabajo de desenterrar los templos del santuario nacional de Olimpia. A esta excavación siguió la de los franceses en Delfos, y actualmente en Delos, mientras que los alemanes, concluída ya su obra en Olimpia, excavaban en Priene y Pérgamo, los austriacos en Efeso, y los griegos mismos en el subsuelo de la Acrópolis de Atenas, Eleusis y Epidauro.

Todas estas excavaciones han vuelto de nuevo á la luz una cantidad considerable de estatuas y monumentos griegos originales, que no podían sospecharse siquiera en los tiempos de Wínckelmann. La serie de las diversas escuelas se aclara cada vez con más seguridad; el tipo de las principales obras, el estilo de los principales maestros, y hasta el de las figuras secundarias de artistas, en el gran cuadro del desarrollo del arte griego, se empieza á ver claramente.

Pero hasta hace poco, el arte griego empezaba siempre de un modo misterioso. No se conocía una edad de piedra de la Grecia, ni otros monumentos prehistóricos que las murallas de grandes piedras á que se daba el nombre de construcciones ciclópeas ó *pelásgicas*, por la creencia en que estaban los antiguos de que eran obra de los primeros pobladores de su país, á quienes daban el nombre genérico de pelasgos. Sorprende, sin embargo, reconocer la exactitud de ciertas vagas nociones que los antiguos griegos tenían de sus orígenes, las que recordaban sólo disfrazadas por la fábula, como las del Minotauro y el Laberinto, Minos, Dédalo y otras, dentro de los llamados poemas homéricos. Fuera



Fig. 254. — Planta de Troya. *(Schliemann).*

de estas fábulas, históricamente, los griegos no conocían de un modo positivo nada de sus orígenes. Herodoto, por ejemplo, no sabía nada de este período que nosotros llamamos prehelénico, porque es anterior al desarrollo regular de la civilización griega, que no comienza hasta el siglo IX antes de J.C. La Grecia sufrió en esta época, hacia el año 800 antes de J.C., una invasión de pueblos extraños que la hizo retroceder enormemente en su cultura artística. Puede decirse que en el siglo noveno tuvo que volver á empezar desde el principio, y á partir de esta fecha comenzábamos nosotros hasta hace poco á contar el arte griego, ignorando que anteriormente había tenido otra civilización, que se ha ido reconociendo en estos últimos años. A esta Grecia más antigua, y á su cultura y arte propios, les damos el nombre de prehelénicos, ó anteriores á lo clásicamente griego.

Empecemos por la prehistoria. Una casualidad afortunada hizo descubrir, hará cosa de 45 años, la más antigua población helénica, en la isla de Thera, en el mar Egeo, ó de Santorín, como se llama actualmente. Thera es una isla volcánica; una erupción terrible, que geológicamente se hace datar del segundo milenario antes de J.C., destruyó sus viviendas, con todo el ajuar prehistórico de una edad de piedra. La lava había enterrado casas y paredes, y de esta catástrofe no se acordaban ya los antiguos helenos de la época clásica; la historia de Thera empezaba para ellos en una segunda colonización, llevada á cabo por los espartanos. Hoy, los primitivos vasos de Thera, sin pintar y cocidos al sol, son el punto de partida de la serie cronológica de la cerámica griega. Las casas de los hombres prehistóricos de Thera están divididas en varios compartimientos, y algunas de ellas, para sostener su cubierta, tenían una columna central, que debía ser de madera.

La segunda etapa, ya casi histórica, de la civilización griega, está formada por las capas inferiores de la antigua Troya. Su excavación, con las de Micenas y Tirinto, por Schliemann, constituye uno de los más sensacionales descubrimientos de nuestra época. Schliemann no era un arqueólogo de profesión, pero en los liceos secundarios de Alemania había atesorado una profunda admiración por la Grecia homérica, que fué el estímulo de todos sus trabajos. Con el pensamiento fijo en los nombres de los héroes y de las ciudades de las epopeyas de Homero, Schliemann, que no era rico en un principio, se dedicó al comercio y reunió un caudal considerable, hasta que por fin pudo trasladarse al suelo sagrado de Grecia, donde desenterró á Micenas, la patria de Agamenón, y Troya, la ciudad de Príamo, capital de los griegos del Asia. Schliemann tuvo el acierto de acompañarse de un colaborador perfectamente escogido, el joven arquitecto H. Dörpfeld, que debía ser después director del Instituto arqueológico

alemán de Atenas y que ha sido quien, después de la muerte de aquél, ha continuado los trabajos de exploración de una Grecia primitiva, ya olvidada de los escritores clásicos.



Fig. 255. — Puerta de los leones. MICENAS.

Troya era una pequeña ciudad amurallada, con las puertas y torres de piedras sin labrar, coronadas de una segunda defensa, hecha de ladrillos crudos, trabados con vigas de madera. La verdadera Ilión de Schliemann dista mucho de ser aquella ciudad esplendorosa á que nos habían preparado las descripciones de los poemas de Homero. El palacio tiene también forma primitiva; es una sencilla construcción de tres cuerpos, mayor el del centro, con el hogar para las reuniones, y precedidos todos ellos de una antesala elemental (fig. 254, A, B). Las ruinas de la Troya homérica están marcadas en el plano con gruesos muros negros.

Por debajo de esta ciudad amurallada, que es indudablemente la Troya homérica, Schliemann encontró otra capa más profunda, con restos de habitaciones humanas. Una primera Ilión prehistórica existía, pues, con ajuar de útiles de piedra y de cerámica, casi contemporánea de Thera. Esta ciudad, que debió estar abandonada mucho tiempo (porque encima creció la hierba, que se reconoce por una espesa capa de tierra vegetal), fué nuevamente habitada al edificarse la segunda Troya, la que incendiaron los héroes homéricos. Se niveló previamente el suelo, terraplenando la superficie con muchos metros de tierra por su lado posterior; se construyeron las murallas y torres: la segunda Troya era ya una ciudad que tenía cierta forma de civilización superior. Sobre la montaña de ruinas, Alejandro restableció más tarde una ciudad helenística, y los romanos, en recuerdo de su padre común, el troyano Eneas, intentaron llevar á cabo en aquel sitio venerable una nueva colonización. La historia complejísima de Grecia, desde los tiempos prehistóricos hasta la época de la anexión romana, puede decirse que se lee en el corte vertical del terraplén de Troya, que Schliemann hizo abrir con una trinchera de parte á parte. Una primera población neolítica vivía, pues, en Grecia hacia el segundo milenario antes de J.C., en casas



Fig. 256. — Plaza circular, llamada *el ágora*, con la excavación de la necrópolis real. MICENAS.

sencillas, pero techadas ya á veces con ayuda de una columna central de madera. Los recintos murados, como el de Troya, eran numerosísimos también y los útiles de piedra llegan en seguida en Grecia á una perfección extraordinaria.

Todo hacía prever, por los objetos hallados en la pequeña ciudad murada, que correspondía a la Troya homérica el desarrollo precoz de una civilización y de un arte superior. Además de las hachas de piedra y útiles de bronce, Schliemann encontró gran cantidad de joyas. Lo mismo sucedió en Micenas, la capital de Agamenón, el caudillo de los aliados durante la guerra de Troya, según nos lo presenta Homero en la *Ilíada*. El emplazamiento de Micenas era bien conocido; los antiguos griegos describen sus murallas, y su recinto abandonado, tal como se hallaban todavía en 1880, antes de las excavaciones de Schliemann. Pausanias habla de ella y de la fortaleza de Tirinto: «Todavía se reconoce una parte de su cinturón de murallas, y la puerta principal, que corona un relieve con dos leones; todo es, según dicen, obra de los cíclopes, que construyeron también los muros de Tirinto. En medio de las ruinas de Micenas se encuentran aún la fuente Perseia y las cámaras subterráneas donde Atreo y sus hijos escondieron sus tesoros.»

Al cabo de dos mil años, lo único que se veía aún en el emplazamiento de Micenas, podía ser resumido en las pocas palabras del itinerario de Pausanias: el llamado *tesoro* de Atreo y la puerta de la ciudad (fig. 252).

Esto es cuanto se conocía de Micenas y de su arte antes de los descubrimientos de Schliemann. Los libros de arte, de treinta años atrás, no podían hacer más que describir las viejas murallas, de grandes sillares, que debieron manejar los cíclopes, sugeridos por Pausanias; la puerta, con su singular alto

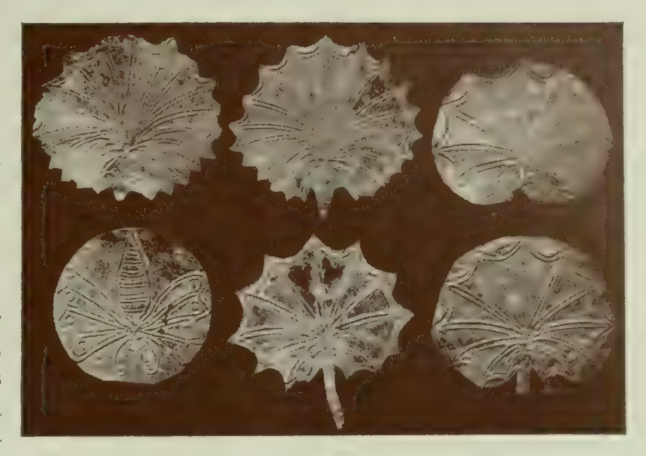


Fig. 257.— Piezas decorativas de la indumentaria de los cadáveres reales. MICENAS.

relieve afrontado á la columna central, y las cámaras subterráneas. Micenas estaba en un llano; su recinto debió defender una ciudad de la que se veían los restos dentro de la muralla. Schliemann, con una brigada numerosa de obreros, emprendió en varias campañas sucesivas la exploración de la acrópolis, y fué tan afortunado que, á los pocos días de abrir la excavación, descubrió una serie de tumbas con varios cadáveres, que él creyó reconocer como los de Agamenón, Clitemnestra, Egisto y los demás individuos de la familia de los átridas. Estos cadáveres habían sido enterrados con todas sus joyas; en ninguna parte el oro se ha encontrado con más abundancia que en estas sepulturas de Micenas; los antiguos poemas homéricos la llamaban ya *rica en oro*, y eran famosas las riquezas de Atreo y de sus hijos.

Las caras de los cadáveres reales, encontrados en las sepulturas de la acrópolis, aparecieron tapadas con una mascarilla de oro; placas de oro cubrían el pecho; diademas, vasos, anillos y botones también de oro (fig. 257). Schliemann pudo decir muy bien que allí manejó el oro á manos llenas. Lo encontrado en Micenas por Schliemann fué suficiente para llenar una sala de un pequeño museo construído en la propia acrópolis de Atenas, en lo más sagrado del suelo heleno. Ultimamente ha sido trasladado al Museo Nacional.



Fig. 258.— Estela de las tumbas reales. MICENAS.

Las sepulturas reales estaban en un lugar singularísimo, dentro del recinto de Micenas que Schliemann llamó *el ágora*, ó plaza pública, porque estaba rodeado de un banco ó poyo circular, donde supuso se sentaría el consejo para las asambleas (fig. 256). Excavan-



Fig. 259. — Corredor y entrada de una tumba en forma de cámara. MICENAS.

do la tierra de esta área circular, encontró no sólo las tumbas, con su ajuar funerario, sino también unas estelas con relieves que primitivamente debían estar clavadas en el suelo (fig. 258). Schliemann reconoció dentro de Micenas los restos de un palacio real con una sala rectangular dividida por columnas, lugar principal de todos los palacios de esta época y que se ha convenido en llamar *megarón.*

Sin embargo, esta excavación del interior de la ciudad fué más que sumaria. Schliemann, que no era arqueólogo, sino sólo un entusiasta afortunado, tenía prisa de pasar á otro lugar donde los hallazgos fueran más positivos, y exploró las sepulturas, llamadas *tesoros*, de que también hablaba Pausanias y que debían encontrarse, como es natural, completamente vacías.



Fig. 260. — Entrada de una tumba micénica. *(Perrot y Chipiez).*

Estas construcciones se hallaban ya fuera de las murallas. Su disposición indicaba la existencia de un rito funerario anterior á las tumbas de dentro de la ciudad, de la llamada *ágora* por Schliemann. Eran evidentemente sepulturas del tipo de cámara, como los dólmenes; las precede un corredor, y constan de una gran sala circular para el culto y una pequeña cámara adyacente para el cadáver. Estas construcciones, cubiertas con bóveda, no son raras; una sepultura idéntica al tesoro de Atreo descubrió la esposa de Schliemann, que auxiliaba á su marido en las excavaciones



Columnas de la entrada del tesoro de Atreo. MICENAS. *(Museo británico)*

(fig. 259). Otras sepulturas parecidas, arruinadas, había por los alrededores de Micenas, aunque no tan grandes. La planta era siempre circular, y la bóveda, formada por piedras que van avanzando, superpuestas en sentido horizontal, no pertenece al sistema equilibrado de bóvedas con piedras en forma de cuña, que se empujan y equilibran unas con otras, sino que forma un sistema adintelado más simple, conocido ya por las descripciones de los viajeros desde los principios de la historia del arte, y que dió lugar á la teoría de que los griegos no habían conocido la bóveda.

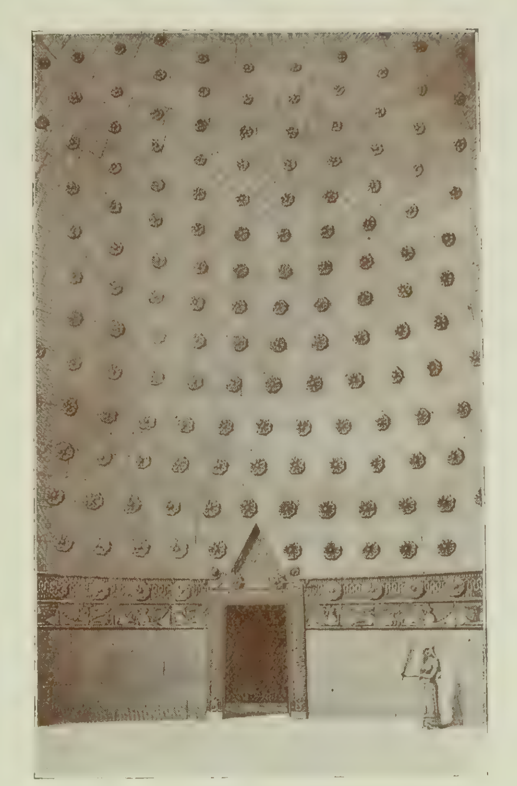


Fig. 261. — Cámara de una tumba micénica.

Pero hoy sabemos que el Egipto, y sobre todo el Oriente, conocieron la bóveda, como debieron conocerla los griegos del período prehelénico, puesto que mantenían relaciones constantes con los pueblos orientales. La preferencia de la arquitectura griega por los sistemas de líneas rectas y dinteles, debe atribuirse, más que á ignorancia de la técnica, á las propias y peculiares aficiones de sus grandes constructores.

Esta aplicación del método de hacer avanzar las piedras en hiladas horizontales se encuentra también en las puertas, para aliviar de su peso la piedra del dintel. Así se advierte en la de los leones, en que el espacio triangular que queda se ha llenado con un relieve (fig. 255), y así son también, con un hueco triangular encima, las puertas de los tesoros, que acaso se dejaron con esta abertura como ventana para iluminar la cámara interior (figs. 259, 260 y 261).

Los últimos descubrimientos del arte prehelénico hicieron fijar de nuevo la atención en ciertos fragmentos arquitectónicos que decoraban la puerta del tesoro de Atreo y que habían sido llevados á Inglaterra. Estos fragmentos de columnas y frisos fueron regalados por su posesor, Lord Sligo, al Museo Británico y han permitido intentar una restauración de la entrada de la tumba. (Lámina XV.) La fig. 260 es un ensayo de restauración, proyectado por M. Chipiez, de la fachada singular que daba acceso á la gran cámara. Vemos en las columnas ciertos adornos en espirales que recuerdan el arte geométrico prehistórico del Noroeste de Europa y del que hemos hablado en el capítulo II.

Actualmente, estas sepulturas circulares del tipo de cámara van encontrándose por todo el suelo de Grecia, de sus islas, y en las ciudades griegas del Asia; puede decirse que no hay excavación en uno de estos parajes históricos



Fig. 262. — Ruina de sepultura prehelénica. CRETA.

de la tierra griega que, profundizada suficientemente, no dé lugar al hallazgo de estas sepulturas, arruinadas, pero reconocibles por sus muros, dispuestos en planta circular, y las piedras caídas de sus bóvedas, más ó menos rudimentarias. En una de ellas, descubierta en Orcomenes, veíanse aún, en lo que quedaba del muro, placas de bronce para su revestimiento; estas placas de Orcomenes han sugerido la restauración del llamado *tesoro de Atreo*, que muestra también en sus piedras las señales de haberse clavado el revestimiento, y han dado pie á la restauración ideal de su interior (fig. 261). La puerta que se ve en el centro del dibujo es la que comunica la gran cámara circular, destinada al culto, con la pequeña estancia lateral en que debía depositarse el cadáver. En Creta estas sepulturas del tipo de cámara tienen á veces planta cuadrada, pero siempre es característica la bóveda, formada por hiladas horizontales de piedra que van avanzando para ganar el espacio y formar la cubierta (fig. 252).

El rito funerario, en el transcurso de la época prehelénica, cambió por lo menos tres veces. Ya hemos visto las sepulturas excavadas en el suelo del Agora, con sus estelas conmemorativas, y después este segundo sistema de las tumbas en forma de cámara abovedada, con un corredor que las precede. Pero se encontró otro tipo de sepulturas, ya en las afueras del recinto de Micenas, donde existió una población inferior, que vivía separada, como en los arrabales de una ciudad. Eran unas cajas de cerámica, en forma de pequeños sarcófagos, llamadas *larnax*, que se hallan también en todas las excavaciones de la Grecia prehelénica. Están decoradas con pinturas de hachas, grifos y espirales, y otros motivos de ornamentación geométrica (fig. 276). La decoración de estos sarcófagos recuerda, como la de las estelas de las tumbas reales, los adornos geométricos del arte europeo prehistórico de Occidente, del que incesantemente se ven influencias en la cultura micénica.

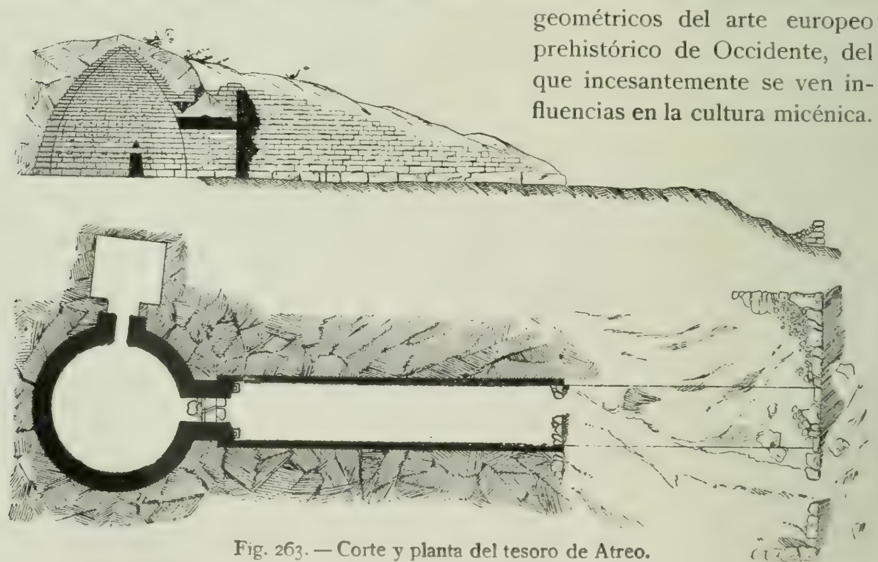


Fig. 263. — Corte y planta del tesoro de Atreo.

Pero al lado de estos motivos occidentales europeos, ya conocidos en la cerámica, en las joyas, en las piedras grabadas, por todos lados se veía aparecer un nuevo arte originalísimo, manifestación de una nueva esfera de la sensibilidad humana, que antes de los descubrimientos de Micenas no podía siquiera sospecharse. Los artistas prehelénicos tienen una especial facultad de apreciación de las formas en estado de movimiento; un naturalismo intenso caracteriza la mayor parte de sus obras, y una especial simpatía por ciertos animales inferiores, peces, moluscos, mariposas. En cambio, el arte prehelénico apenas se interesa por la figura humana, que después será el tema glorioso predilecto en el que descuellan los artistas griegos. La publicación del libro de Micenas por Schliemann produjo un efecto de estupor; aquélla no era la Grecia á que nos tenía acostumbrados

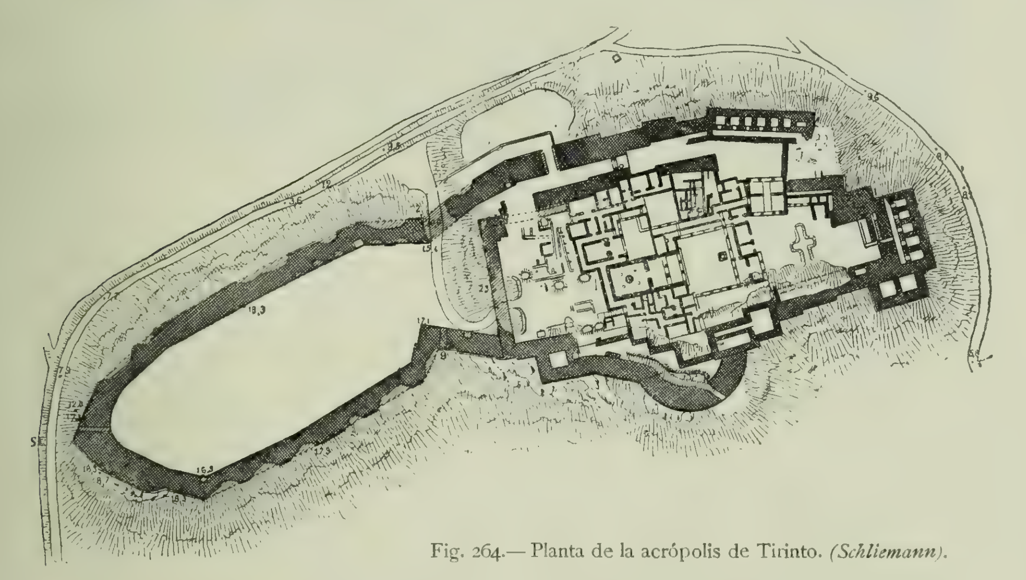


Fig. 264.— Planta de la acrópolis de Tirinto. *(Schliemann)*.

el arte clásico; para algunos, las joyas de Micenas eran una sofisticación, ó á lo más de la época bizantina; su estilo era, no sólo diverso, sino contradictorio casi de los principios esenciales del arte griego. Sin embargo, fueron repitiéndose los hallazgos y hubo que rendir tributo á la evidencia. Además de Micenas, Schliemann con sus poderosos recursos excavó también Tirinto, el castillo prehelénico de que Pausanias hablaba ya como de una ruina, y las ciudades nombradas en las epopeyas homéricas, Argos y Nauplia. Después de él, Dörpfeld continuó su obra en Pilos y los ingleses en Esparta, y los griegos en Orcomenes y Vafio... Hasta la misma acrópolis de Atenas había sido en su origen una fortaleza prehelénica.

Pero nada como el castillo de Tirinto puede enseñarnos lo qué era una residencia real fortificada (fig. 264). Se llega á lo alto del castillo siguiendo el borde de las murallas, de piedras poligonales sin desbastar; franqueada la entrada del recinto, que está en la parte superior, hay que seguir por el pasadizo abovedado hacia la derecha hasta que al final se encuentra la entrada, á modo de propileos, con un pórtico á cada lado. Después de un primer patio, en el extremo Norte de



Fig. 265. — Patio del palacio real de Festos. (CRETA).

la acrópolis, hay que torcer en ángulo recto y atravesar otros propileos para llegar al patio principal, donde están el altar doméstico y la entrada del *megarón* ó sala de recepciones; ésta tiene un pórtico anterior, ya dentro de ella, y el hogar, muy grande, está en el centro; el techo lo sostienen cuatro columnas, de las que se veían las basas en el suelo. Otro *megarón* parecido, aunque menor, abría su fachada en otro patio y debía estar destinado á las mujeres. Queda sin conocer el servicio que pudieron prestar las dependencias posteriores; las cámaras abiertas en el grueso de la muralla, á media altura, serían casamatas ó almacenes (fig. 252).

El castillo de Tirinto tiene en su ángulo Sur una prolongación del recinto fortificado, en la que Schliemann abrió solamente una trinchera longitudinal; allí debían hallarse las habitaciones de la servidumbre.

La fortaleza prehelénica de Tirinto era la única residencia real cuya planta se había podido excavar antes de los descubrimientos de Creta. El castillo de Tirinto fué abandonado definitivamente desde muy antiguo, y no recibió pobladores nuevos ni fueron habitadas sus ruinas, como las de la acrópolis de Atenas. Esto explica el enorme interés que despertaba este palacio, que fué morada de uno de los más poderosos señores de la Grecia primitiva. Pero así y todo, su interés resultó secundario después de la excavación de los grandes palacios prehelénicos de Creta, que se ha verificado estos últimos años. Los reyes de Creta parece que ejercieron cierta hegemonía sobre todo el mundo griego, basada principalmente en su poder marítimo. Su dominio se imponía á los griegos del continente y del archipiélago; en cambio, más tarde son los señores de la tierra firme los que dirigen la coalición de las ciudades griegas. En los poemas homéricos, son ya los reyes de Micenas y Esparta, Agamenón y Menelao, los que extienden su autoridad sobre los demás príncipes de la Grecia y de las islas. Los cretenses, como los otros aliados, combaten á las órdenes de Agamenón en la guerra de Troya.

Los antiguos, á pesar del extraño desconocimiento que tenían de este mundo prehelénico, conservaron el recuerdo de la hegemonía de Creta en la mitología y en las fábulas. Un antiguo rey de Creta, Minos, había sido el primer dominador de los mares. En Creta tenía Minos su palacio, el famoso laberinto, y desde allí había dictado su primera legislación. Hasta para el arte era hijo de Creta el escultor Dédalo, que había venido á la Grecia propia para dar vida á sus estatuas. Estas vagas noticias esconden, sin embargo, la verdad.

Fig. 266. — Planta del palacio de Knosos. CRETA.

La iniciativa de las excavaciones metódicas en Creta corresponde á los italianos. Una comisión italiana, dirigida por Federico Halbher, aprovechándose de la ocupación de Creta por las potencias, empezó la exploración del palacio real de Festos, que domina la llanura de Mesara (fig. 265). Poco después, Arturo Evans, el profesor de arqueología de Oxford, ayudado de los miembros de la escuela inglesa de Atenas, comenzó á excavar el palacio de Knosos, que acaso fuera la ruina que los antiguos pensaron ser el laberinto (fig. 266).

El palacio de Minos en Knosos fué reconstruído tres veces, y esto permitió á Evans caracterizar tres capas en la excavación, en las que se encuentran tres clases de estilos diversos, que aquél llamó primero, segundo y tercero estilo minoano, y que se distinguen sobre todo en la cerámica (fig. 267). Al abrir en las excavaciones la zanja del palacio, hasta llegar á la roca viva, se ve que aquel lugar estuvo habitado

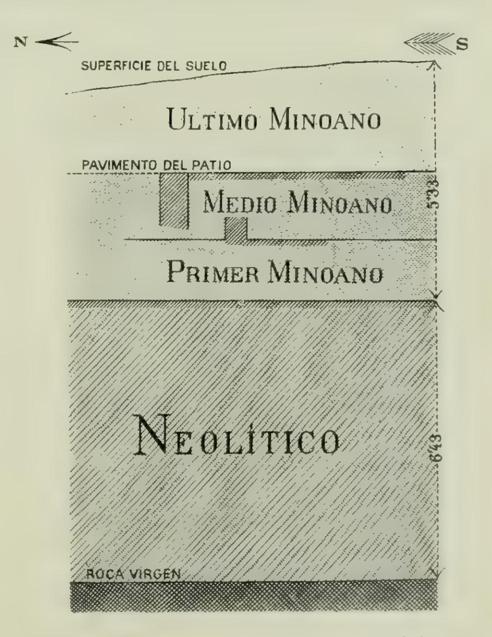


Fig. 267. — Sección de las capas arqueológicas del palacio de Knosos.

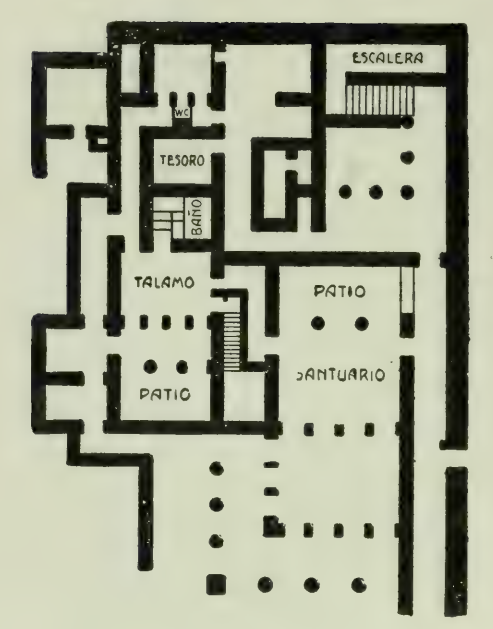


Fig. 268. — Planta del megarón de la reina, en Knosos.

por una población neolítica primitiva, que dejó una capa de residuos de cerca de seis metros y medio de altura; encima de ella, en una época que, por los sincronismos con las dinastías egipcias, se puede fijar en el año 1800 antes de J.C., se construyó un primer palacio, ya con algunos de los caracteres de la civilización minoana. El estilo de los objetos de esta capa es el que Evans ha llamado estilo primero minoano. El palacio fué restaurado más tarde, y en la cerámica aparece ya otro estilo en sus formas algo diferente del anterior, que Evans llama minoano intermedio. Es el estilo propio de los palacios cretenses, el gran momento de la civilización de las islas, con predominio de representaciones marinas en los vasos, cultos desarrolladísimos del hacha, del pilar, etc. El tercer período, ó minoano último, coincide con el de la mayoría de los objetos de Micenas. Seguramente en esta época, Creta había perdido ya su hegemonía y recibía de la Grecia propia los objetos artísticos ó sus modelos.

La división de Evans ha sido aceptada casi unánimemente, y así las capas arqueológicas del palacio de Minos han servido para clasificar los objetos de este largo período prehelénico, que se inicia 1800 años antes de J.C. y no concluye hasta el siglo nueve antes de nuestra era. Así, pues, durante el largo transcurso de un milenario este primer arte griego se desarrolla y evoluciona.

Por lo que toca á Knosos, nos fijaremos en la planta y en el arte del segundo palacio, del estilo del segundo minoano, que es el que principalmente se ha puesto al descubierto; el palacio inferior sólo se ha reconocido por medio de catas y zanjas de exploración. Era un gran edificio construído de piedras escuadradas; es curioso observar que carece de murallas y de todo género de defensa, como si los señores de la isla se encontraran suficientemente guardados por su prestigio en el exterior y disfrutaran de completa paz en el interior.

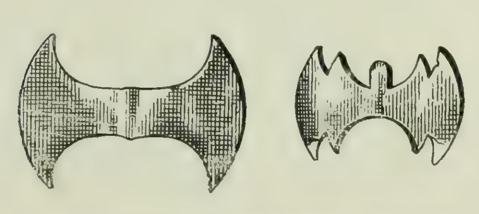


Fig. 269 — Pequeñas hachas de oro encontradas en Knosos.

El edificio de Knosos muestra en los sillares de sus paredes, innumerables representaciones de la doble hacha; seguramente el palacio estaría dedicado á una divinidad prehelénica relacionada con el hacha. El nombre de laberinto vendría de *labrix* ó hacha, y Evans encontró en una sala un trono intacto de

mármol, que pudo haber dado origen á la leyenda del trono de Minos.

La planta del palacio que publicamos en la fig. 266, forma para nosotros todavía hoy un verdadero laberinto; es difícil orientarse en la relación y uso de las dependencias que se encuentran alrededor de un gran patio de más de cincuenta metros de longitud. Se aprecia muy bien una entrada, un corredor con almacenes, la sala del trono, que da á una antesala que abre sobre el patio, y el tálamo de la reina al otro lado, en la parte más retirada del edificio. Damos un detalle de estas dependencias que rodean el llamado *megarón* de la reina, tomándolo de Evans, para que se observe la complicación de pasillos y corredores del palacio (fig. 268). Se advierte desde luego el gran papel que desempeñan las columnas en estos edificios prehelénicos; parece como si en Knosos hubiera habido empeño especial en aumentar el número de los soportes verticales por algún motivo litúrgico. El culto de la columna parece innegable en la Grecia prehelénica, como símbolo de una divinidad femenina. Así lo vemos en las *gemmas*, donde se repiten las escenas de adoración del pilar; la columna del relieve de los leones de Micenas es también un emblema religioso puesto como símbolo ó égida protectora en una puerta sagrada.

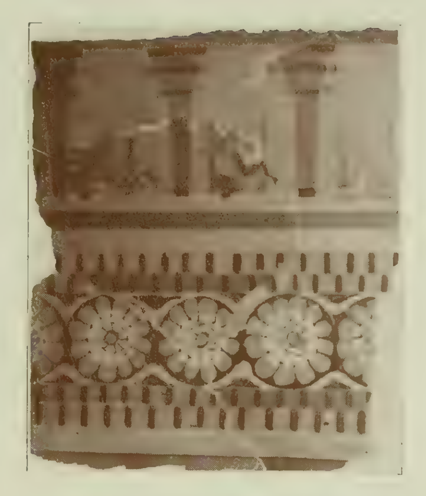


Fig. 270. — Fresco del palacio de Knosos con representaciones del pilar y el hacha. *(Evans).*

Las hachas estaban dibujadas hasta en los sillares, en piedras que habían de cubrirse después con estuco y pintura; pequeños amuletos en oro, de la forma del hacha, se han encontrado frecuentemente en Knosos (fig. 269).

La relación del pilar con el hacha puede verse en un fresco de Knosos que reproduce un santuario prehelénico. Hay en él un friso con diversas columnas alineadas y á la altura del capitel aparecen dos hachas, como clavadas á cada lado (fig. 270). Ambas cosas, pues, el pilar y el hacha, debían tener profunda significación religiosa en el culto prehelénico. El sentido místico de este friso resulta indudable por la presencia de otras formas, entre pilar y pilar, de los llamados cuernos de la consagración, cuyo significado desconocemos todavía, pero que hallamos con similitud extraordinaria en la religión de muchos otros pueblos primitivos. Sobre el altar del templo de Jerusalén veíanse también tan singulares objetos, que eran sacratísimos para los hebreos; Joab, el general de David perseguido por Salomón, como supremo refugio penetra huyendo en el templo para asirse de los cuernos del altar. Esta misma



Fig. 271. — Santuario en miniatura del culto del pilar. *(Evans).*



Fig. 272.—Megarón del palacio de Festos, en Creta, con las piedras de apoyo de las columnas.

forma la encontramos en las estaciones prehistóricas europeas y hasta en España.

El pilar y el hacha eran, pues, venerados en Knosos é imprimen á todo el palacio un carácter místico especial. En uno de los patios, Evans encontró un pequeño grupo de tres pilares de cerámica, que indudablemente representaban en miniatura un santuario prehelénico (fig. 271). Resulta curioso que las tres columnas sostengan encima de sus capiteles las mismas piezas de tronco cilíndricas que se ven encima de la columna del relieve de la puerta de los leones de Micenas (fig. 255).

Sobre cada uno de estos pilares había una paloma, lo que relaciona el culto del pilar y el hacha con el del principio femenino. La paloma, como es sabido, fué el animal sagrado de Venus y de la Astarté fenicia.

Sin embargo, á pesar de la importancia artística y religiosa de la columna en el arte prehelénico, no han llegado hasta nosotros más que las ya citadas columnas de piedra del tesoro de Atreo en Micenas.

El soporte prehelénico era generalmente de madera. En el suelo de los palacios de Creta las piedras muestran el borde circular donde se apoyaban las columnas (fig. 272). Evans encontró todavía uno de los fustes de madera de ciprés, bien conservado. En muchas pequeñas esculturas de marfil y relieves se ve siempre esta columna, más estrecha de abajo que de arriba, esto es, cónica, como la de la puerta de los leones. El capitel es una moldura lisa, curva, como una

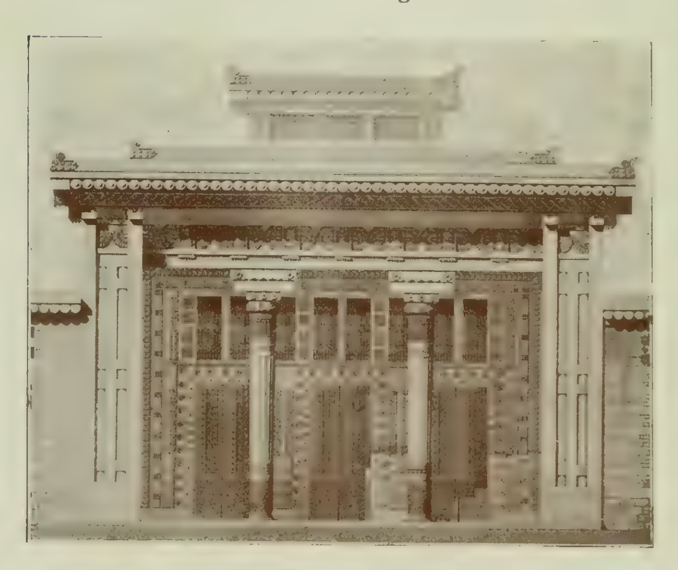


Fig. 273.— Restauración de la fachada de un megarón prehelénico. *(Perrot y Chipiez).*

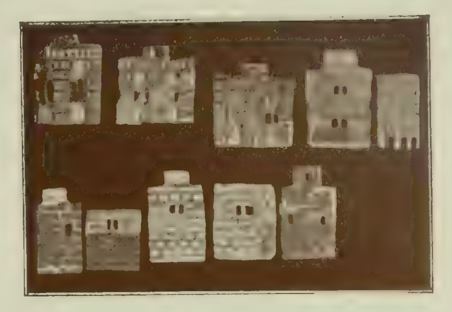


Fig. 274. — Casitas en porcelana de la Grecia prehelénica. Knosos.

escocia, que sostiene un dado; encima se apoyaba un friso de tipo bastante bien determinado, el mismo del tesoro de Atreo, con medallones separados por un recuadro. La fig. 273 representa la restauración de un *megarón* prehelénico; se ve la fachada con su pórtico de columnas cónicas, en el que abren las puertas; dentro, cuatro columnas sostienen el techo y en él se abre un pequeño lucernario cuadrado más alto.

Las habitaciones de los palacios de Creta no tienen aberturas en las fachadas laterales; por esto son indispensables á menudo estos lucernarios. En el megarón, que tenía en el centro el hogar, convenía también una salida para el humo. En la planta del castillo de Tirinto (fig. 264) el megarón está orientado enfrente del altar, en el patio, para poder asistir á los sacrificios desde el interior de las habitaciones.

Es el megarón la parte principal del palacio, donde se efectuaban todos los servicios políticos y religiosos. Los siervos de los reyes prehelénicos, aun después de abandonadas estas residencias, miraron con gran veneración esta parte del palacio.

Los ingleses, además del palacio real de Knosos, excavaron otros palacios vecinos, que opinan debieron ser *villas reales* ó habitaciones de nobles señores de la corte del monarca. Además, han explorado otra ciudad prehelénica, en Palaikastro, al Este de la isla; los italianos, concluída la excavación de Festos, han empezado la de otro palacio en Haghia-Triada. Todas estas residencias reales de la isla de Creta ofrecen la misma complicación de planta alrededor de un patio grandioso. Escalinatas monumentales sirven para dar acceso á las dependencias superiores cuando hay desnivel de terreno, como en Festos (fig. 265). En Knosos había varios pisos, á juzgar por el sinnúmero de escaleras, y por los restos derrumbados de sus habitaciones superiores. Hasta las casas particulares tenían varios pisos, con su lucernario central, como puede



Fig. 275. — Plano de la ciudad prehelénica de Gournia. Creta.

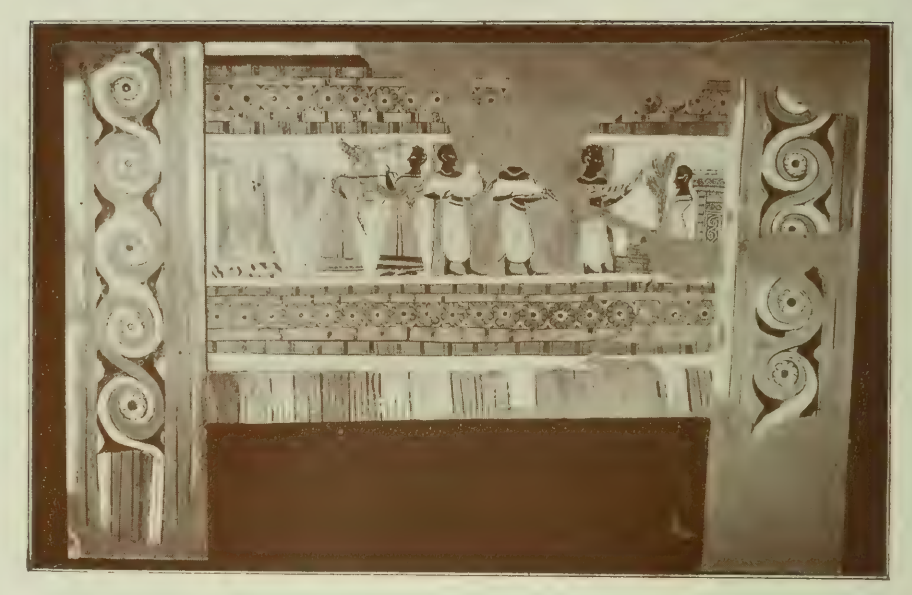


Fig. 276. — Sarcófago de Haghia-Triada. CRETA.

verse en las casitas en miniatura, de porcelana, probablemente exvotos, que encontró Evans en Knosos (fig. 274). Los americanos han excavado en Gournia, en el centro de la isla, toda una ciudad prehelénica, que nos da idea de su urbanización. Las calles están trazadas buscando las líneas de menor pendiente, En lo posible, las casas ocupan solares rectangulares. En un ángulo de la población había un palacio real, también con un gran patio (fig. 275). Los palacios reales están perfectamente dotados de conductos de desagüe y se ha provisto con esplendidez á los servicios de higiene, baños, letrinas y cloacas.

En cuanto á la construcción, los primeros monumentos conocidos de esta época, las murallas de Tirinto ó los muros de Micenas, eran de piedra, de una apariencia de labra apenas indicada, con grandes bloques, lo que hizo llamar ciclópeas á sus murallas. Los muros de Troya eran, en cambio, de ladrillo, con vigas de madera introducidas en la masa para aumentar la trabazón. La fachada del tesoro de Atreo, en Micenas, debió tener los frisos combinados con piedras de distintos colores, formando una policromía natural.

En las residencias reales de Creta los muros están construídos con piedras escuadradas, pero además han sido pintados al fresco y quedan muchos restos de esta decoración. Schliemann había descubierto ya en Tirinto fragmentos de pinturas con luchas de toros, pero el palacio real de Knosos es el que se encuentra más ricamente decorado. En el llamado corredor de las procesiones, hay una serie de figuras que llevan vasos y objetos litúrgicos; el tipo femenino se ve reproducido con frecuencia, como si las mujeres fueran los ministros de esta religión prehelénica.

En Haghia-Triada acaba de descubrir la comisión italiana un sarcófago con pinturas, en las que se ven reproducidas también curiosas escenas de este mismo culto del pilar y el hacha practicado por mujeres (fig. 276).

A un lado, se trata evidentemente de una escena funeraria: tres figuras avanzan hacia la derecha, llevando una barca y dos cabritos al fantasma del difunto, que está rígido delante de la tumba. Las tres figuras de la izquierda forman otra escena: una joven sacerdotisa, rubia, vierte la sangre de los sacrificios sobre el ara, entre dos columnas que rematan con la doble hacha; detrás otra figura acude con otros dos vasos, y la tercera toca el arpa. Las tres van vestidas con el característico cuerpo ceñido estrechamente, que hace parecer tan modernas estas figuras prehelénicas. En las otras tres caras del sarcófago pueden observarse también representaciones religiosas; en la una, se ven los bueyes degollados por mujeres; en otra, una divinidad femenina conducida en un carro tirado por grifos.



Fig. 277.— Figurilla de cerámica de sacerdotisa prehelénica. Knosos.

Evans había encontrado ya en 1904, en Knosos, pequeñas figurillas de porcelana de estas sacerdotisas, con su delantal característico, el cuerpo ajustado en la cintura, los brazos y pechos desnudos y las faldas plegadas y con faraláes de colores (fig. 277). Tienen en la mano una serpiente; una de ellas, que no estaba decapitada, llevaba una mitra en la cabeza.

En una habitación secreta de este palacio se hallaron, con otros exvotos, pequeños amuletos, y una extraña cruz de alabastro en la pared. Debían ser obra de los artífices en cerámica al servicio del monarca. Su aparición en el mundo científico hace seis ó siete años causó el mayor estupor. Hay que imaginarse la belleza de los originales de estas figurillas, de una pasta de porcelana casi transparente y de irisados colores verdes y azules. Los finos brazos, tan elegantemente femeninos como el cuerpo y las faldas ceñidas, revelan en los artistas prehelénicos un gusto especial que recuerda no poco las producciones análogas de nuestra época. Nada ha producido el Oriente ni el Egipto que sea comparable al refinado modernismo de estas figurillas.



Fig. 278. — Cuadrito de porcelana de Knosos.

En Knosos parece que el monarca tenía dentro de su palacio una fábrica real de cerámica, como las que en épocas más recientes han tenido las casas reales en el Retiro, Sévres y Capodimonte. Era la oficina



Fig. 279.— Vaso de porcelana con relieves. KNOSOS.

en que también se hacían bellas obras de porcelana, azul y blanca, á imitación de la egipcia. Pero como estilo, el arte prehelénico tiene una gracia y naturalidad, siente un cariño por las cosas más humildes de la naturaleza, que no se encuentra nunca en el valle del Nilo. Entre los escombros de la excavación, halló Evans cierto día un cangrejo de porcelana tan bien reproducido que en el primer instante lo tomó por fósil. El cuadrito de porcelana que reproducimos en la fig. 278, dará idea de su sorprendente facilidad para reproducir la vida de los animales marítimos, que es natural interesara principalmente á los artistas de las islas. El magnífico vaso de la fig. 279, también en porcelana azul y blanca, es la obra maestra de los talleres de Knosos. Parece evidentemente ser la última producción de un gran decorador moderno, tal es la finura y gracia con que están dispuestas en relieve las hojas de las plantas acuáticas que lo adornan.

En cambio, la cerámica pintada, que es una de las cosas más características de la civilización prehelénica, tiene sólo una gama simple de dos colores: el color natural de la tierra, ocre amarillento, y el color del dibujo, que es también terroso, más obscuro. Con estos dos solos tonos, los pintores de vasos de Creta y de Micenas decoran admirablemente los productos cerámicos, que cubre á veces una capa de esmalte vidriado.

Los vasos prehelénicos se ven á menudo decorados con pulpos, corales, moluscos y otros ejemplares de la fauna marina. Otras veces se hallan simplemente decorados con motivos vegetales, como el vaso bellísimo de lirios, reproducido en la fig. 280. Una sola vez se ha encontrado la figura humana en los vasos prehelénicos, en el famoso de los guerreros del Museo de Atenas (fig. 281), descubierto en Micenas por Schliemann, roto en varios fragmentos y que no ha sido restaurado hasta hace poco.



Fig. 280.— Vaso pintado. KNOSOS.

Las figuras forman un friso bastante ingenuo, en el que, á pesar de la pobreza del dibujo, se manifiesta un cierto deseo de caracterizar á cada personaje. Llevan éstos la coraza y casco, en una mano un escudo y en la otra una lanza con una banderola. Es curioso observar que usan todos barba puntiaguda. Esta única representación de la figura humana en los vasos prehelénicos, data ya de un período de manifiesta decadencia en el estilo.

La gran época de la cerámica prehelénica es la de los vasos del segundo minoano, llenos



A



B



C

ORFEBRERÍA PREHELÉNICA. — *A.* Vasos de oro de Micenas. — *B.* Diadema de Micenas.
C. Vasos de oro de Vafio.

de representaciones marinas tanto vegetales como animales: los tallos ondulantes de las algas, los moluscos y corales, los pequeños caballos marinos, los nautilos con sus membranas hinchadas por el viento, y finalmente, los pulpos rojos, que con sus grandes tentáculos se agitan y retuercen para cubrir las superficies de los vasos. El que reproducimos en la fig. 282 enseña cómo los pintores se aprovecharon de las formas marinas para llenar los espacios que dejan los tentáculos del pulpo con vegetaciones del fondo de las aguas.



Fig. 281. — Vaso de los guerreros. *(Museo de Atenas).*

Este estilo produce verdaderas maravillas. Hay jarros grandes, de curvas elegantes, cubiertos de exuberantes algas, que ondulan paralelas y entre las que pasan nadando los juguetones nautilos.

Las formas de los vasos son también características; los alfareros prehelénicos muestran gran preferencia por dos ó tres tipos: son sus vasos cónicos, de líneas simples, como las de las figs. 279 y 280, ó bien jarros con asa y cuello largo delgado, que después en la cerámica griega se llamaron *oenochoes.*

Hemos hablado primero de la cerámica y de la pintura decorativa, porque ésta se empleaba ya como auxiliar de la arquitectura en la decoración de los palacios. No ha quedado del arte prehelénico ningún monumento escultórico de grandes dimensiones, á excepción del relieve de la puerta de los leones, en Micenas. El mismo culto sin imágenes del pilar y del hacha no se prestaba á estimular la producción de grandes obras escultóricas. Pero así y todo, algunos pequeños relieves, como el grupo encontrado en Knosos de una cabra con sus cabritos, nos prueban la maravillosa facilidad que tenían para la imitación de la naturaleza estos artistas prehelénicos (fig. 283). El vaso de esteatita de Haghia-Triada, con relieves representando el regreso de los segadores, es una muestra de la misma habilidad artística. Los segadores, ó soldados, caminan cantando, mientras uno bate un tambor; el tono obscuro de la esteatita produce además una sugestión de crepúsculo, del atardecer en los campos (fig. 284). Las figuras están agrupadas de un modo admirable; la diversidad de términos está bien marcada, así como la perspectiva del relieve, que no se encuentra nunca en el arte del Egipto ni del Oriente.



Fig. 282. — Vaso prehelénico. *(Museo de Candía).*

En la orfebrería, sobre todo en la que parece más moderna, dominan los temas geométricos, las rosetas orientales, y los círculos combinaops simétricamente. (Lámina XVI, A y B.) Los fundidores de



Fig. 283. — Relieve de Knosos.

metales de la Grecia prehelénica hacían obras maravillosas de escultura. Las formas solas de sus pequeñas tazas, brazaletes y diademas, demuestran ya un gusto exquisito (fig. 286).

Dos vasos de oro, encontrados en Vafio, son otras dos obras maestras de relieve que reflejan insuperable impresión de vida; ambos están decorados con una escena representando la cacería de toros salvajes, cogidos algunos en las redes, mientras otros escapan derribando á un hombre, que está representado con los mismos detalles de cintura estrecha, largos brazos y músculos pronunciados de todas las imágenes humanas prehelénicas. Pero, ¡qué habilidad, qué arte en dar idea del paisaje, con pocos árboles, y aun éstos dispuestos en distintos términos! (Lám. XVI, C.)

Esta obra de metalurgia y orfebrería no debería sorprendernos después de conocer las joyas de oro que Schliemann encontró en la necrópolis de Micenas (fig. 257 y Lám. XVI, A y B). Algunos puñales allí encontrados, tienen también grabadas escenas muy animadas de cacería. Como objetos votivos, los orfebres prehelénicos fundían hermosas cabezas de toro en metales preciosos (fig. 285), y así vemos representados á los *Ketas, ó pueblos del mar*, en los relieves egipcios, llevando como presentes ó tributos vasos y cabezas de toro. Hoy se cree que estos Ketas debieron ser los habitantes de las poblaciones sujetas al imperio marítimo de Minos, que llegaron en sus navegaciones hasta las costas del Atlántico. Varias cabezas de toro de bronce, parecidas á las de Micenas, fueron encontradas en Mallorca (fig. 224), y sería posible que sus santuarios con piedras derechas, llamadas *taulas*, correspondieran á este culto del pilar, practicado por las poblaciones de los *talayots* baleáricos. Otras influencias del arte prehelénico en España podemos ver en la cerámica ibérica, con temas vegetales, que son supervivencias de las cerámicas minoanas.



Fig. 284. — Copa de esteatita decorada con el regreso de los segadores. *(Museo de Candía).*

Este fenómeno de expansión del arte prehelénico por todo el Mediterráneo era ya de esperar, porque el imperio cretense, como más tarde Fenicia y en la Edad media Venecia, fué principalmente un poder marítimo. En Asia tenían los navegantes prehelénicos puntos señalados de escala, como Gaza, en Palestina, y una colonia en Ascalón; con el Egipto las relaciones eran muy grandes, así


Fig. 285.—Cabeza de oro votiva encontrada en Micenas.

como también lo fueron las influencias mutuas de las dos civilizaciones durante los últimos siglos del segundo milenario antes de J.C.; los escarabeos egipcios han servido principalmente para señalar las épocas de los palacios de Creta y de las tumbas de Micenas. Estando las dinastías egipcias perfectamente computadas cronológicamente, ha bastado un pequeño utensilio egipcio con el nombre del faraón Amenhofis III, hallado entre el ajuar funerario de Micenas, para fijar la época de las tumbas reales. En Knosos los objetos egipcios han servido también para establecer la cronología de las ruinas. El influjo, repetimos, debió ser mutuo. Fragmentos de cerámica micénica se han encontrado frecuentemente en Egipto; en la residencia favorita de Amenhofis IV, en Tell-el-Amarna, el gusto de *los pueblos de la mar* parece haberse hecho sentir sobre los artistas faraónicos. Esta relación de la Grecia prehelénica con el Egipto tiene, por consiguiente, mucha importancia, porque puede explicarnos el origen de ciertos tipos de escultura que serán preferidos por los artistas griegos.

Las relaciones con los pueblos orientales son también evidentes. Los italianos han descubierto en Haghia-Triada una pequeña esfinge de esteatita con cabeza humana, como los toros antropocéfalos caldeos. Las grandes cabezas de vaca de oro eran también conocidas en Oriente. Una de estas cabezas, encontrada en Micenas, lleva en la frente la típica roseta oriental (fig. 285).

Pero aunque los monumentos y objetos descubiertos en las excavaciones no tuvieran gran valor artístico, siempre habrían servido para ilustrarnos y comentar los poéticos relatos de las epopeyas de Homero. Los poemas homéricos fueron compilados por rapsodas jónicos que no conocían ya la Grecia prehelénica, pero como hubieron de aprovechar materiales poéticos más antiguos, los recuerdos de este arte prehelénico aparecen frecuentemente en sus relatos. El palacio de Ulises tiene dos pisos, como el de Knosos; comprendemos por los propileos

de Tirinto lo qué era *el pórtico sonante* de la casa de Menelao; los baños de Knosos y Tirinto nos explican una escena de la *Odisea*, y, sobre todo, el *megarón*, la sala de reuniones con el hogar y las columnas donde se apoyaba el viejo cantor Demodocos.

RESUMEN. — Además del arte clásico genuinamente griego, que empieza en el siglo IX antes de J.C., Grecia había tenido anteriormente otra civilización original. A su arte le llamamos prehelénico, esto es, anterior á lo griego. Empieza á manifestarse esta cultura prehelénica en Creta, en los palacios reales de Knosos, Festos y Haghia-Triada. Desde Creta irradia al continente y forma un primer estilo prehelénico con representaciones marinas. Los palacios de Creta no tienen murallas ni defensas, siendo en ellos característicos los grandes patios y terrazas con escaleras monumentales. En estos patios se abre el *megarón* ó sala de actos principales. Un palacio parecido es el de Tirinto, en Grecia. Hacia el año 1200 antes de J.C., la hegemonía de los pueblos prehelénicos pasa de las islas á la tierra firme y la capital de la confederación es Micenas. Era ésta una ciudad murada, con una puerta decorada con un relieve en que se ven dos leones afrontando una columna mística. El rito funerario se transforma durante el largo desarrollo de la civilización prehelénica. En un principio, los cadáveres eran enterrados en grandes construcciones de forma de cámara abovedada, con un corredor. Otros cadáveres, con sus joyas y objetos más preciosos, fueron sepultados en el suelo de la llamada *ágora* de Micenas, con una estela con relieves clavada encima. Otro tipo de sepultura, finalmente, consistía en cajas de cerámica pintada, como pequeños sarcófagos. No hay templos durante este período; en el palacio real se tributaba culto á una divinidad sin imágenes, simbolizada por el pilar ó el hacha. Esto hace que no tengamos tampoco esculturas de gran tamaño, pero en sus relieves de porcelana y esteatita, y en las piezas de orfebrería, los artistas prehelénicos produjeron obras bellísimas.

La pintura se aplicó á la decoración mural de los edificios: quedan restos importantes de frescos admirables en casi todos los palacios de Creta y en el de Tirinto. La cerámica emplea para la decoración de sus vasos, motivos de animales y plantas marinas, algas, pulpos y peces.

BIBLIOGRAFÍA. — Dos obras de conjunto: DUSSAUD: *Les civilisations prehelléniques*, 1910, y el tomo VII de la *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, de PERROT Y CHIPIEZ.

SCHLIEMANN: *Mykenae*, 1878; *Orchomenos*, 1881; *Illios*, 1882; *Tiryns*, 1886.— DÖRPFELD: *Troja und Illion*, 1902. *Das homerische Ithaka*, 1905. *Thera*, 1902-1909. — EVANS: *Rapport. Pappers of the British school at Athens*, 1901-1906. — Sobre el culto del pilar y el hacha: *Journal of Hellenic studies*, tomo XXI.— MACKENSKY: *Cretan palaces*, 1907.— HALBHER: *Relatione degli scavi*, 1909.— BOYD: *Gournia*, 1905.— FURWAENGLER Y LOESCHCKE: *Mykenische thongefaese*.



Fig. 286. — Brazalete y anillos de Micenas.



Fig. 287.—Templos griegos dóricos de Poestum.

CAPÍTULO XII

LA GRECIA ARCAICA.—EL TEMPLO GRIEGO.—ÓRDENES DE ARQUITECTURA. ORÍGENES DE LA ESCULTURA.—LA CERÁMICA ARCAICA.

La civilización prehelénica fué bruscamente interrumpida al comenzar el primer milenario antes de J.C. En Creta y en las islas la catástrofe no fué tan completa; los palacios de Knosos y de Festos parece debieron ser abandonados poco á poco, más bien que destruídos. Pero en la Grecia propia, en las ciudades que habían pasado á ejercer la hegemonía, Micenas y Tirinto, las ruinas conservan aún señales evidentes del incendio y la destrucción violenta que acompañó á un saqueo.

Los antiguos griegos tenían vago recuerdo de las luchas y desastres que trajo consigo una invasión extranjera. La conocían con el nombre de *la invasión doria,* ó *retorno de los Heráclidas,* que parece coincide con un movimiento general de pueblos en toda Europa. Los griegos supusieron que estos antiguos invasores eran los montañeses dorios de Tesalia, que habían bajado del Norte para desposeer á los jonios de las más ricas tierras del Atica y del Peloponeso. Con los nombres de dorios y jonios hoy interpretamos, pues, el dualismo griego; los jonios serían los pobladores primitivos de la Grecia prehelénica, que expulsados por los montañeses del Norte, de sus acrópolis, fortificadas, tuvieron que emigrar al Asia y á las islas, llevándose una parte de la tradición antigua. Algo de verdad debe esconder esta leyenda, porque, efectivamente, las poblaciones griegas del Asia y de las islas del archipiélago tuvieron siempre una

particular disposición para la belleza y la interpretación de las formas, que era distinta, y más acomodada á las tradiciones prehelénicas que las de las puras razas dorias de la Grecia continental.

En cambio, subsiste obscuro aún el verdadero origen de estos dorios invasores, que más tarde quisieron legitimar su ocupación, suponiéndose descendientes de unos antiquísimos *helenos*, expulsados ya antes por los jonios, y que más fuertes ahora, volvían para reclamar sus tierras y sus hogares á los ocupantes intrusos, sensiblemente debilitados por una larga civilización. Los jefes militares dorios se ennoblecieron más tarde adjudicándose genealogías fantásticas de heroicos antepasados, como Hércules, Teseo, etc. Así se explica, pues, que este movimiento de pueblos venidos del Norte se conociera con el nombre más suave de *regreso de los Heráclidas,* menos violento que el de *invasión doria.*

Lo que no cabe poner en duda es que las clases más adelantadas de la Grecia prehelénica pasaron al Asia, para escapar de esta dominación de los bárbaros montañeses. La ocupación no fué exactamente completa en toda la Grecia. Algunas ciudades como Micenas, quedaron arruinadas; en otras, como Atenas, el elemento jonio se mantuvo á la defensiva; en cambio, en la península del Peloponeso los dorios se establecieron eficazmente: Esparta, la gran ciudad de esta región, era el centro de la raza doria. Por lo común, en todas partes la influencia de estas guerras de invasión y el gobierno de los jefes dorios, con sus bandas de montañeses, fué fatal para la cultura y para el arte. Por esto Grecia tuvo que comenzar de nuevo, como si fuese un pueblo primitivo; los mismos griegos empezaban á calcular su historia á partir de la primera Olimpíada, esto es, del año 776 antes de J.C. Toda su historia anterior, así como la de las ciudades prehelénicas, les era desconocida, ó la guardaban escondida poéticamente entre las fábulas de las epopeyas.

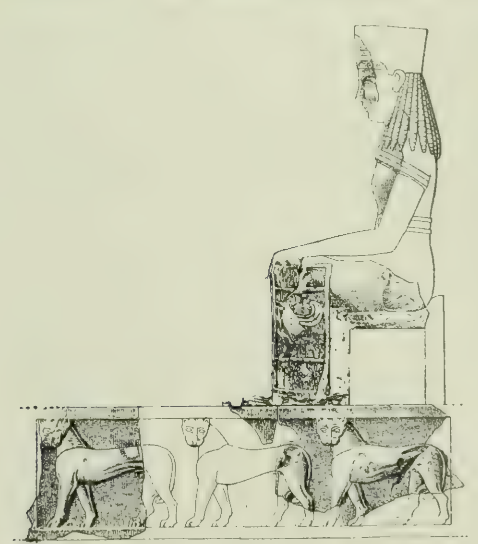


Fig. 288. — Escultura de la primitiva divinidad femenina griega. Creta.

Este absoluto recomenzar de la Grecia, dos ó tres siglos después de la invasión doria, hizo que no se sintiera verdaderamente la necesidad de un arte prehelénico para explicarse el proceso de formación del arte griego. Mientras en Egipto, cuando no se conocía el arte prefaraónico, el problema de los orígenes de su arte era un misterio que reclamaba una explicación, en Grecia no se notaba esta falta; veíamos al arte griego clásico empezar, como todas las artes de los pueblos primitivos, y los productos bárbaros del siglo IX y VIII, que siguieron á la invasión doria, tenían todos los caracteres del arte de los

pueblos más atrasados, apenas salidos de la edad de piedra. Por consiguiente, el estudio del arte y la civilización griega empezaba con el período *arcaico*, ó sea con los siglos que median entre la invasión de los dorios y la formación de las escuelas clásicas. Hoy, con los descubrimientos de Creta y de Micenas, la historia resulta mucho más compleja, pues hemos debido considerar, en primer lugar, un *arte prehelénico*, que llega en su desarrollo á un alto grado de perfección; vamos ahora á estudiar el retroceso que trajo consigo la ocupación extranjera de los dorios, formándose lo que en la historia del arte llamamos *las escuelas arcaicas*, que viene á ser como *una Edad media* griega; y, por fin, el renacimiento de la técnica y la evolución completísima de las formas, constituyendo el gran *arte clásico*, que tuvo su etapa culminante en la época de Pericles.

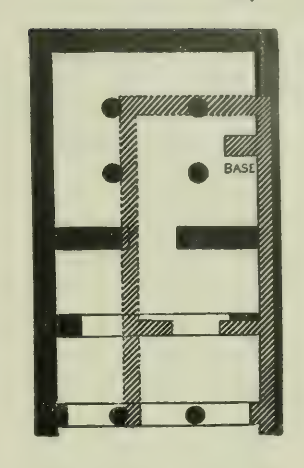




Fig. 289.—El primitivo templo griego de Tirinto, sobre el megarón prehelénico. *(Frickenhaus).*

Fijándonos ahora en el proceso de esta segunda época del arte griego, después de la invasión doria, vemos desaparecer ciertos elementos que eran característicos de la civilización que en Micenas tuvo su capital. Desaparecen por de pronto las grandes acrópolis amuralladas, como si los jefes dorios hicieran alarde de defenderse en campo abierto; igualmente parece haber existido una rápida compenetración entre los invasores y el elemento popular, que vivía al pie de las ciudadelas prehelénicas, como el que ya hemos visto habitaba á extramuros de Micenas, ó en los barrios populares que también se han descubierto bajo las ruinas del castillo de Tirinto.

Es de creer que á las acrópolis micénicas abandonadas, continuarían acudiendo las gentes, movidas por la piedad que inspiraba el antiguo culto localizado en cada una de ellas. Ya hemos dicho que tanto en los palacios de Creta como en los del continente existía un gran patio central, y en éste un altar, próximamente delante del *megarón* ó sala para las reuniones, que daba también á este patio. Cuando los nobles próceres de Micenas, Esparta y Tirinto abandonaron sus residencias, las gentes de la ciudad baja utilizaron para las ceremonias del culto el *megarón*, que en un principio debió servir acaso para depósito de exvotos, pequeñas figurillas de tierra cocida que se encontraron en Tirinto y Micenas, porque el culto prehelénico no tenía imágenes de la divinidad, era anicónico, es decir, sin imágenes, con símbolos como el hacha, el pilar, etc. De todos modos, el principio femenino, que parece ser la divinidad simbolizada por el hacha, se manifestó en forma humana con un primitivo culto de Hera, ó Juno, de la que pronto debían hacerse representaciones plásticas. Además de estas figurillas de tierra cocida, los italianos encontraron hace tres años en la isla de Creta una imagen primitiva de esta divinidad, sentada en un trono, encima de un basamento con leones (fig. 288). Era tradicional

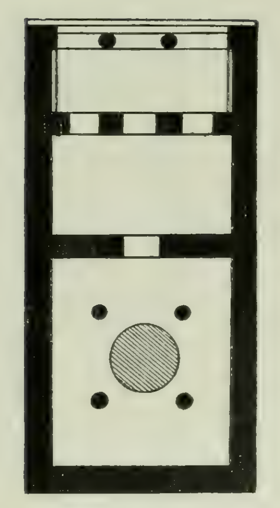


Fig. 290.—Megarón prehelénico.

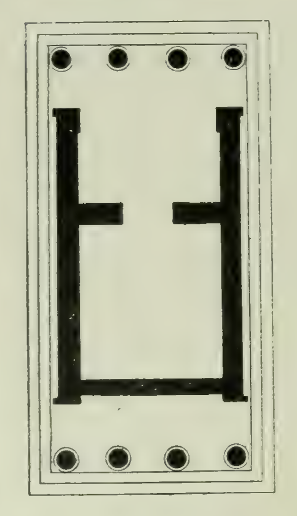


Fig. 291.—Templo del Ilisos.

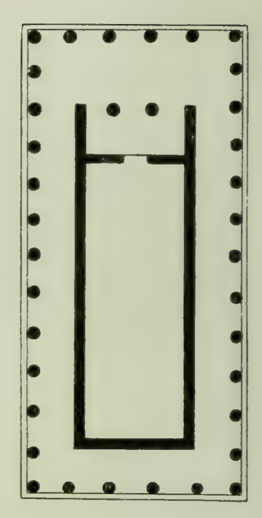


Fig. 292.—Templo de Assos.

entre los griegos que el más antiguo templo de su patria era el de Juno, en Argos; en Olimpia el templo más antiguo era también el de Juno, en el que se encontró hasta algún resto de la cabeza del primitivo ídolo colosal de la diosa. La mayor parte de los santuarios más venerados de Grecia estaban dedicados á una divinidad femenina; es fácil que la primitiva diosa prehelénica se desdoblara después en varios atributos que con el tiempo llegaron á ser otras tantas divinidades: Juno, Minerva, Diana.

Pero el templo propiamente dicho, nació del megarón prehelénico. Michaelis ha hecho notar que, dando por morada á la divinidad la misma habitación humana, se facilitaba en cierto modo también la humanización plástica de sus representaciones. Porque en definitiva el megarón era una parte del palacio, el lugar principal de la vida colectiva. Las últimas excavaciones de la planta del megarón de Tirinto han hecho evidente el origen de los más antiguos templos griegos. El culto, pues, debió comenzar en el megarón, la sala principal del palacio, llena de los recuerdos de los antiguos señores y de las ceremonias de otro tiempo. Cuando más tarde cayó en ruinas la vieja construcción del alcázar, sobre el emplazamiento mismo del megarón se edificó muchas veces un pequeño templo, como el que había en Tirinto y cuya planta, superpuesta al megarón, puede verse en la fig. 289. Es curioso advertir que el lugar más importante debió ser el del altar, respetuosamente conservado en el mismo sitio, fuera del patio, como en la época prehelénica; por esto la base de la estatua estaba á un lado, para que formara línea recta con la puerta y el altar. Desde allí la diosa podía presidir los sacrificios que se le hacían en el altar del patio. Esto debió hacerse así porque el templo, que era más reducido que el megarón, se apoyaba en un lado, aprovechando los cimientos de una pared y descentrándose la puerta.

El templo de Tirinto, apoyado sobre las paredes del megarón, hubo de ser reconstruído totalmente en la propia acrópolis, y de este segundo templo se

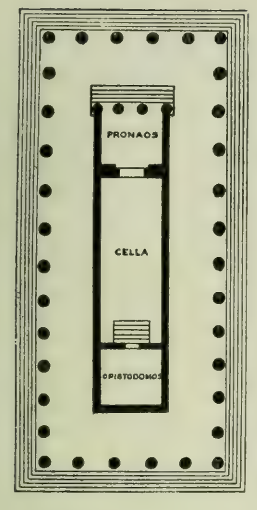


Fig. 293. — Templo D, de Selinonte.

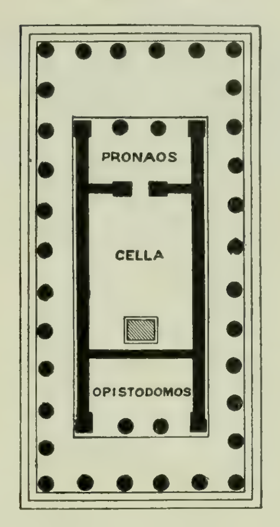


Fig. 294. — Templo de Ramnunte.

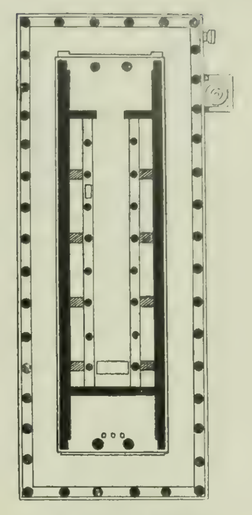


Fig. 295. — Templo de Juno. OLIMPIA.

conserva todavía un capitel, que parece ser uno de los más antiguos del llamado estilo dórico. Por fin los devotos llegaron á cansarse de subir al viejo santuario, en lo alto de la colina del palacio deshabitado, y el culto se trasladó al llano, en la vecina ciudad de Argos; así la Juno antiquísima de Argos sería la sucesora de la divinidad prehelénica femenina de Tirinto.

Otro ejemplo patente de esta sucesión del culto en los santuarios griegos es el de la acrópolis de Atenas, que habiendo sido una fortaleza prehelénica



Fig. 296. — Ruinas del templo primitivo de Juno. OLIMPIA.

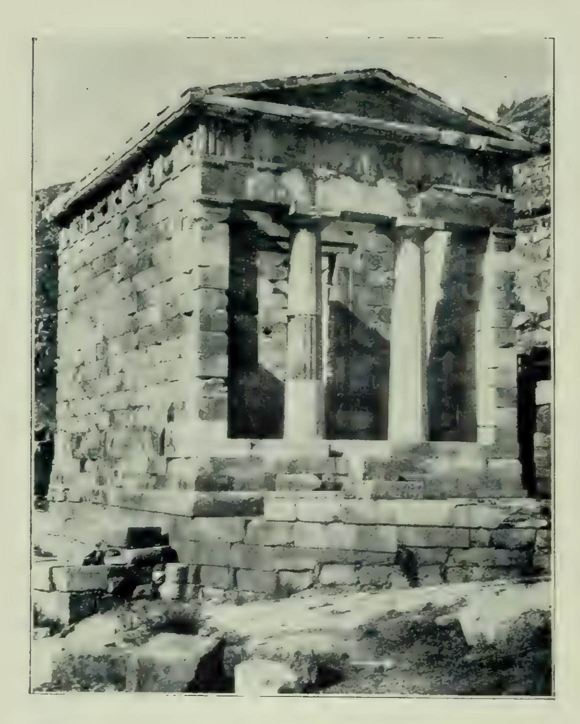
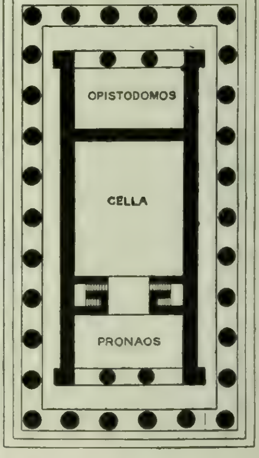


Fig. 297. — Templo *in antis*. Tesoro de los atenienses. DELFOS.

en los tiempos legendarios de Erecteo y Enomao, vió levantarse en su plataforma un primer templo arcaico, después el *Hecatompedón*, y por fin el Partenón, construído y reedificado en el siglo V antes de J.C.

El megarón preheleníco sufrió, sin embargo, grandes transformaciones, que acabaron por hacerlo apenas reconocible (figs. 290 á 295). La planta conservó su *cella* ó *naos* y la antesala ó *pronaos*, que tenía también el megarón; pero pronto apareció un tercer elemento posterior, una cámara que había detrás de la *cella* y que se llamaba *opistodomos*. Además, el megarón estaba englobado dentro de una planta de palacio con muchas dependencias; no tenía, pues, más que una fachada, que daba al patio; pero al quedar el templo aislado, era natural que se decorara con otra hilera de columnas detrás del edificio y hasta con un pórtico ó galería cubierta que daba la vuelta á las cuatro fachadas (figs. 292 á 295).





Figs. 298 y 299 — Planta y alzado de un templo exástilo. AGRIGENTO.

Tal era, pues, con un pórtico que lo rodeaba, el antiguo templo de Juno en Olimpia, que Pausanias describía ya como una reliquia, y acaso sea el más antiguo de todos los conservados. Sus ruinas fueron descubiertas por las excavaciones practicadas en 1875 (figs. 295 y 296). Las plantas de los templos arcaicos de Ramnunte y Selinonte (figs. 293 y 294), presentan ya todos los elementos característicos del templo griego.



Fig. 300. — Templo arcaico de Corinto.

Algunas veces el templo carecía de esta columnata exterior, y entonces era llamado *in antis*, porque en sus fachadas se veían sólo las dos columnas del *pronaos*, como en el megarón prehelénico, y los dos muros de la *cella*, que viniendo verticales, terminan en dos estrechas fajas de piedra, llamadas *antas* (fig. 297). Otras veces la columnata decoraba sólo las dos fachadas principales, y entonces había cuatro columnas; cuando la columnata corría también sobre las fachadas laterales, había en las dos fachadas principales seis columnas y el templo se llamaba *exástilo* (de *exa*, seis, en griego); cuando tenía ocho columnas era *octástilo*, pero en la Grecia occidental sólo hubo dos templos octástilos, el Partenón de Atenas y uno de los de Selinonte, en Sicilia. Los templos exástilos son los más comunes; su planta es el desarrollo natural del megarón, decorando con columnas las cuatro fachadas (figs. 298 y 299); la forma *in antis* quedó reservada para los pequeños templos de divinidades secundarias ó bien para los típicos *tesoros* de Delfos y de Olimpia, que eran capillas particulares que tenían las ciudades de Grecia dentro del recinto de los grandes santuarios nacionales.



Fig. 301. — Templo en el promontorio de Sunium.

A veces la forma *in antis*, que es la más simple y más parecida al megarón prehelé-



Fig. 302. — Interior de un templo con tres naves. POESTUM

nico, indica antigüedad. Así era, por ejemplo, *in antis* un templo primitivo de la Acrópolis de Atenas, del que se han encontrado los cimientos; más tarde se le rodeó de una hilera de columnas, quedando convertido en templo exástilo. También demuestra la antigüedad de un templo el diámetro de sus columnas, más gruesas y menos separadas en los edificios más antiguos, y que con el tiempo van distanciándose y alargando. Basta comparar las dos figs. 300 y 301 para advertir la diferencia entre un templo del siglo VI y otro del fin del siglo V antes de J.C.

Otra señal de antigüedad en la planta de un templo griego es la longitud de la *cella*, larga y estrecha en los edificios primitivos, porque así era más fácil de cubrir con vigas transversales. A veces la *cella* está dividida en dos naves por una sola fila central de columnas, y cuando ya es más ancha, una hilera de columnas á cada lado divide el espacio interior del templo en tres naves, siendo á veces las laterales de dos pisos. Un templo así con tres naves era ya el de Juno, en Olimpia, también el Partenón de Atenas, pero acaso el mejor conservado sea el de Poestum, en la Italia meridional, que se suponía dedicado á Neptuno porque era el mayor de la ciudad, llamada *Poseidonia* por los griegos. La antigua colonia, hoy desierta, muestra aún las ruinas de tres grandes templos (fig. 287), en el mayor de los cuales se ven todavía las dos hileras de columnas que dividen la *cella* en tres naves (fig. 302). La *cella* es, pues, el santuario con la imagen del dios, el *pronaos* es el pórtico ó antesala, y el *opistodomos*, el depósito sagrado de los utensilios litúrgicos y del tesoro del templo.

Ahora que tenemos alguna idea de la disposición general de la planta de un templo griego, vamos á estudiarlo en su aspecto exterior, en sus elementos constructivos y decorativos. Desde luego se echan de ver dos tipos ó esti-

los bien distintos, que se llaman *órdenes*, porque se repiten en todos sus detalles con cierto rigor canónico: uno es el *orden dórico*, preferido por los griegos del continente y que es más severo y rectilíneo, y el otro, el *orden jónico*, adoptado preferentemente por los griegos del Asia. Más tarde apareció un tercer estilo, el *orden corintio*, que tan sólo se diferencia del jónico por la forma del capitel. De este tercer orden hablaremos al ocuparnos de la época á que pertenece, pero en los dos primeros fueron construídos todos los grandes edificios nacionales de la Grecia: dóricos en el Occidente, los templos de Olimpia, de Delfos, Atenas, Corinto, de Sicilia é Italia meridional; jónicos los grandes santuarios de los griegos del Asia, los templos de Efeso, Samos, Mileto y Halicarnaso.

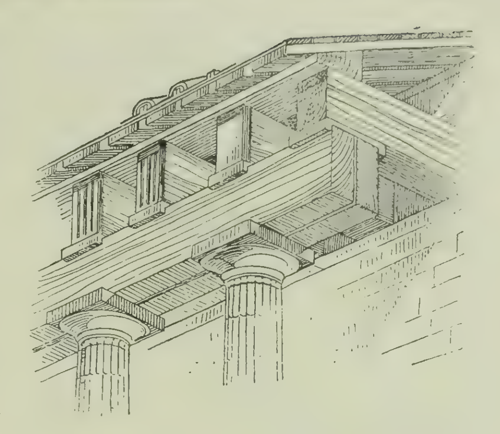


Fig. 303. — Estructura del primitivo templo dórico en madera. *(Durm)*

Empecemos por el orden dórico, al que pertenecen todos los ejemplos que hemos presentado hasta ahora (fig. 305). El edificio se levanta sobre un basamento que se llama *estilobato*. Se sube á él por una escalinata que á veces tiene los peldaños excesivamente altos; para subir al nivel del templo ha habido necesidad de duplicar el número de estos peldaños ó de formar una rampa en el centro de la fachada. Sobre el estilobato se levantan las columnas del pórtico, sin base de ningún género y acanaladas, con 16 ó 20 estrías verticales, que se cortan en arista aguda. Estas aristas terminan en lo alto en una serie de ranuras formando lo que se llama *collarino* y encima se apoya el capitel, cuya forma es harto característica: una simple moldura convexa llamada *equino*, como un

Fig. 304. — Cubierta del templo dórico clásico. *(Durm)*



Fig. 305.—Esquema del orden dórico.

almohadón, que recibe el peso de las partes superiores del edificio y lo transmite al soporte vertical. La forma del equino cambia según las épocas; es aplanado en un principio, después se va levantando graciosamente. Ya hemos visto que la columna también es más gruesa y baja en los templos primitivos; con el tiempo fué haciéndose más esbelta y aumentando el número de estrías. Es curiosísima la enseñanza que nos da el viejo templo de Hera, en Olimpia; en un principio fué construído con columnas de madera, que iban substituyéndose con columnas de piedra á medida que el tiempo las destruía. Pausanias vió todavía, en el siglo II antes de J.C., uno de estos fustes leñosos en el opistodomos. Pues bien, estas columnas de diferentes épocas del templo de Hera son también de distinta anchura y de diversa forma su capitel; al emplearlas debieron atenerse á la moda del estilo dominante en cada época, y así el templo es un muestrario arqueológico de columnas.

Encima de las columnas se apoya la faja horizontal llamada *entablamento*. En un principio era también de madera: una primera viga horizontal corría á lo largo de las columnas, otras vigas atravesadas cubrían el pórtico, y encima se apoyaban las piezas inclinadas que soportan el tejado (fig. 303). Estos tres elementos se encuentran en el templo construído en piedra. La viga horizontal se convierte en uno ó dos bloques pareados de piedra que van de columna á columna, sin decoración, formando una zona lisa en el orden dórico, que se llama el *arquitrabe*. Encima viene una faja, llamada *friso*, dividida en recuadros, unos decorados con estrías verticales, que vienen á recordar las cabezas de las vigas de madera del pórtico, y se llaman *triglifos*. Los otros recuadros, en el templo de madera, debían quedar abiertos; por allí se escapa un personaje de una comedia de Eurípides, pero más tarde se cerraron también con bloques cuadrados pintados ó esculpidos, llamados *metopas*. Esta alternancia de triglifos y metopas en el friso, es una de las cosas más características del orden dórico. Encima del friso avanza la *cornisa*, para defender de la lluvia las partes inferiores; el agua del tejado queda retenida por una *cimasia*. La cornisa dórica, con su sombra, señala una gran línea horizon-

tal en lo alto de la fachada. En conjunto, la decoración escultórica se reduce sólo á las metopas; todo lo demás, desde el arranque de la columna á la escocia en que termina la cornisa, no tiene otro rasgo de belleza que la disposición ordenada y geométrica de sus partes.



Fig. 306.—Acrotera central de Egina. *(Restauración de Furwaengler)*

El templo estaba cubierto por medio de vigas apareadas, y si el ancho de la *cella* era demasiado grande, estas vigas tenían otra horizontal que las unía formando tirante. Encima de las vigas se apoyaban directamente las tejas, de barro cocido en un principio y más tarde de mármol; eran de dos modelos: unas planas, formando canal, y otras en forma de cobija, para cubrir los intersticios entre teja y teja (fig. 304).

En las dos fachadas principales, que son las más estrechas, el tejado marca la doble pendiente, quedando un triángulo que se llama *frontón* y que acostumbra también á decorarse con esculturas. Los frontones tienen más ó menos pendiente, según las épocas, y decoran sus tres ángulos varias piezas de mármol esculpido ó de cerámica llamadas *acroteras*. Las acroteras en un principio fueron simples, como una de formas geométricas y de cerámica que remataba el frontón poco inclinado del templo de Juno en Olimpia; más tarde ofrecen gran variedad de formas, y es frecuente que tengan dos figurillas femeninas. Las acroteras de los ángulos tenían forma de grifos ó de pequeñas victorias.

Las últimas excavaciones de Egina han revelado la graciosa complicación de la acrotera central del frontón del templo (fig. 306). Los más antiguos templos, como los de Sicilia, tienen muchas veces otros elementos de decoración cerámica, en la cimasia, por ejemplo, que es alta, policromada y con canales para verter fuera el agua del tejado.



Fig. 307.—Cimasia de cerámica.

Es curioso observar que estas piezas de cerámica fueron hechas

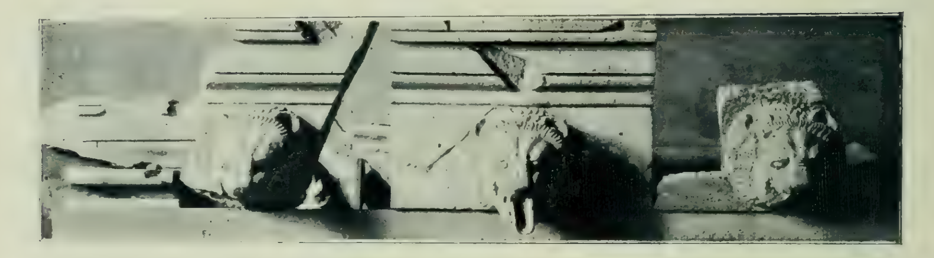


Fig. 308. — Cimasia de piedra del templo de Himera. *(Museo de Palermo)*

para sujetarlas con clavos, hasta cuando el templo era ya construído en piedra, lo que demuestra una supervivencia de tradición que comprueba los orígenes del tipo de templo dórico en una construcción de madera (fig. 307). Cuando el templo ya era de piedra la cimasia estaba decorada con cabezas de leones, que sirven para arrojar el agua (fig. 308).

No tenemos hoy ninguna duda de que el templo dórico primitivo debía ser de ladrillo en sus paredes y de madera en sus partes superiores. Al hacer la excavación del ya citado antiquísimo templo de Juno, en Olimpia, no se encontró una sola piedra que se pueda creer perteneciese á un entablamento; á partir de los capiteles de las columnas, debía comenzar una estructura de leño y ladrillo. Restos de un templo dórico, con paredes de ladrillo y las partes superiores de madera, han sido excavados recientemente en Termos, y las metopas son piezas cuadradas de cerámica pintada. Por lo demás, el origen del templo en una primitiva construcción de madera y leño viene ya anunciado desde el momento que fijábamos como punto inicial del tipo, el megarón de los palacios prehelénicos, donde las vigas, trabando horizontalmente la construcción, eran tan frecuentes.



Fig. 309. — Templo dórico con el estuco de revestimiento para la pintura. Agrigento.

El templo griego guardaba la imagen del dios dentro de la *cella*, por lo que ha interesado mucho la forma de iluminación de este santuario. Mucho se ha hablado de ventanas altas, ó de una línea de aberturas que levantaran la cubierta de la nave central, pero todos estos sistemas ingeniosos no tienen ninguna verosimilitud; lo más probable es que, ó bien tuvieran la *cella* abierta como un patio, — y así eran realmente los templos muy grandes, en que no había manera de salvar con

vigas la anchura de la *cella*, — o bien fueran completamente cerrados, no recibiendo más luz el santuario que la que entraba por la puerta; éstos eran los más frecuentes. El templo griego tenía una *cella* semiobscura, llena de exvotos, y en el fondo se levantaba la estatua colosal de la divinidad. El techo estaba decorado con la forma natural de las armaduras simplicísimas de madera, formadas por dos vigas inclinadas y un tirante horizontal; encima venía una cubierta de tejas planas de mármol ó cerámica.

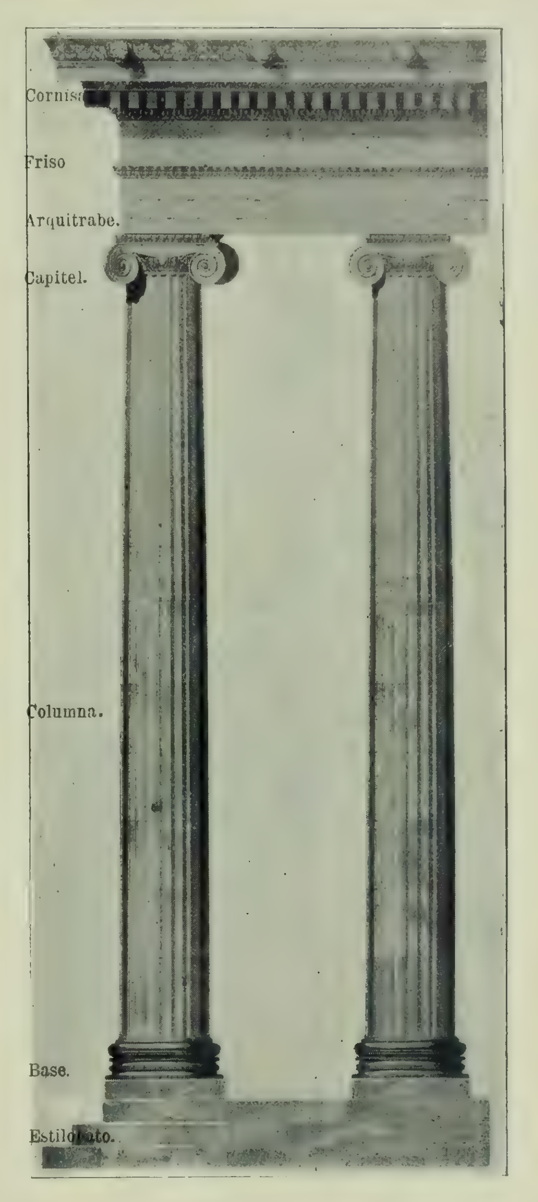


Fig. 310. — Esquema del orden jónico.

El templo parecía siempre policromado. En un principio hubo de hacerse así para cubrir las pobres paredes de ladrillo; después, en los templos de piedra, una fina capa de estuco alisa la superficie de la caliza más ó menos porosa, y muchas partes de esta blanca capa de estuco muestran aún restos del color (fig. 309). A partir del siglo quinto los templos se hicieron generalmente de mármol, pero aun entonces se estucaban con una capa finísima de cal y mármol, para disimular las juntas, y por tradición se aplicaba el color para hacer resaltar los elementos constructivos. Así del capitel sólo se pintaba de rojo el collarino. El arquitrabe estaba casi siempre libre de policromía, el listel era azul y los triglifos siempre azules con sus estrías negras; el fondo de las metopas también pintado, y lo mismo ciertos elementos de la cornisa, con palmetas y grecas combinadas. Las acroteras eran también de vivos colores, y el fondo del frontón, negro ó rojo, para hacer destacar las esculturas. En el interior de la *cella*, la decoración polícroma debía estar principalmente en el friso y en el techo, para cubrir las vigas de la cubierta, dispuestas muy pobremente.

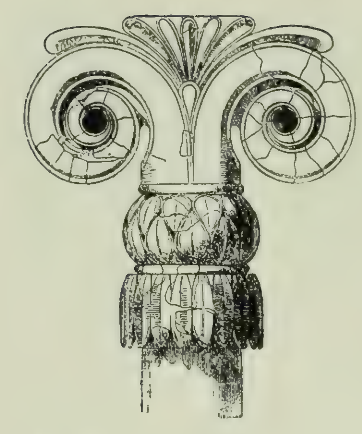


Fig. 311. — Capitel jónico primitivo de Neandria.

Pasemos ahora al segundo estilo, el predilecto de los griegos del Asia y llamado en su conjunto orden jónico (fig. 310). También en éste el templo se levanta sobre un pedestal ó estilobato, la columna ya no apoya su fuste directamente sobre el suelo, sino que tiene una base, con una serie de molduras circulares. La base de la columna jónica es muy variada; los tratadistas alejandrinos y romanos, al escribir sobre estos órdenes griegos, la fijaron arbitrariamente en una superposición de tres molduras, dos cóncavas, llamadas *toros,* y una convexa ó *escocia,* que se conoce con el nombre de base ática y que es la adaptada en teoría al orden jónico. Pero en los templos originales de la Jonia la base es mucho más complicada, con una serie de molduras superpuestas abundantísimas. A veces, como en el templo de Efeso, antes de la base hay un pedestal cuadrado en que apoya toda la columna. El fuste es cilíndrico y con estrías que se reúnen en un bisel, no cortadas vivamente como en el orden dórico. Las estrías acaban en lo alto en una concavidad esférica y encima apóyase el capitel; éste tiene una faja decorada con las llamadas *ovas,* y á cada lado se retuercen dos espirales ó *volutas.* Las volutas son la parte más característica del capitel jónico, como el equino lo es para el orden dórico.

El entablamento es parecido en sus líneas generales al del estilo dórico, pero tiene alguna mayor ligereza y variedad en sus elementos. En primer lugar el arquitrabe no es liso, sino que está dividido en tres fajas por una simple moldura reentrante. El friso no tiene el cuadriculado geométrico de las metopas y triglifos, sino que es una zona franca en la que se desarrolla libremente una decoración escultórica. La cornisa avanza menos que en el orden dórico y son característicos unos dentellones y una moldura con ovas. La cimasia siempre es de piedra y termina en una gola con palmetas esculpidas.

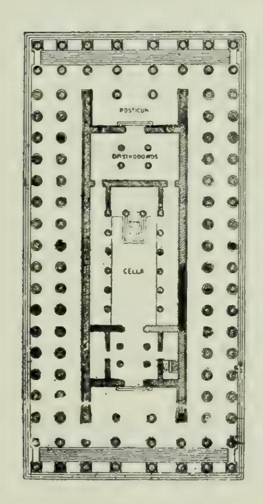


Fig. 312. — Planta del templo de Efeso.

Poco conocemos todavía sobre los orígenes de este segundo estilo griego, que debió tener otra fuente que el megarón prehelénico, el cual, evolucionando, constituyó el estilo dórico. Nos faltan los ejemplares primitivos, que al enseñarnos las primitivas formas, nos indicarían más fácilmente su procedencia. El capitel con volutas es oriental; en abundancia lo vemos en muchos relieves asirios y se encuentra en Chipre y en Fenicia. Las primitivas volutas de los capiteles jónicos son simplicísimas, con pocas vueltas en su espiral, y así son también los citados capiteles orientales. Un templo jónico primitivo, descubierto en Neandria, dió

á conocer varios graciosos capiteles en los que las volutas, poco enroscadas, apoyan sobre unos graciosos remates de hojas, análogos á los de las columnas persas (fig. 311).

Este capitel de Neandria parece haber sido mal restaurado; son dos capiteles superpuestos: uno, con las volutas, era para las columnas del exterior, y otro, con los collares de hojas, para las columnas interiores. De todos modos, todas estas formas son aún perfectamente orientales y exóticas del arte griego prehelénico.

El entablamento jónico recuerda los de los mausoleos de la Lidia, construídos en piedra, pero conservando en sus formas los detalles de una estructura de madera. Harto conocidas son las relaciones de los griegos orientales con las ciudades semisemíticas del Asia Menor. Creso, rey de Lidia, intervino en la construcción del templo de Efeso, el gran santuario nacional de la Jonia; las más viejas columnas del templo dan testimonio de su intervención. Todas estas relaciones y noticias, multitud de otros fragmentos de capiteles jónicos primitivos de Lesbos, de Samos, y aun de la propia Atenas, hacen comprender que, así como el capitel dórico procede de la simple moldura cóncava de los capiteles prehelénicos, como el de la columna de la puerta de los Leones, el capitel jónico tiene un origen oriental y es una adaptación felicísima del espíritu helé-

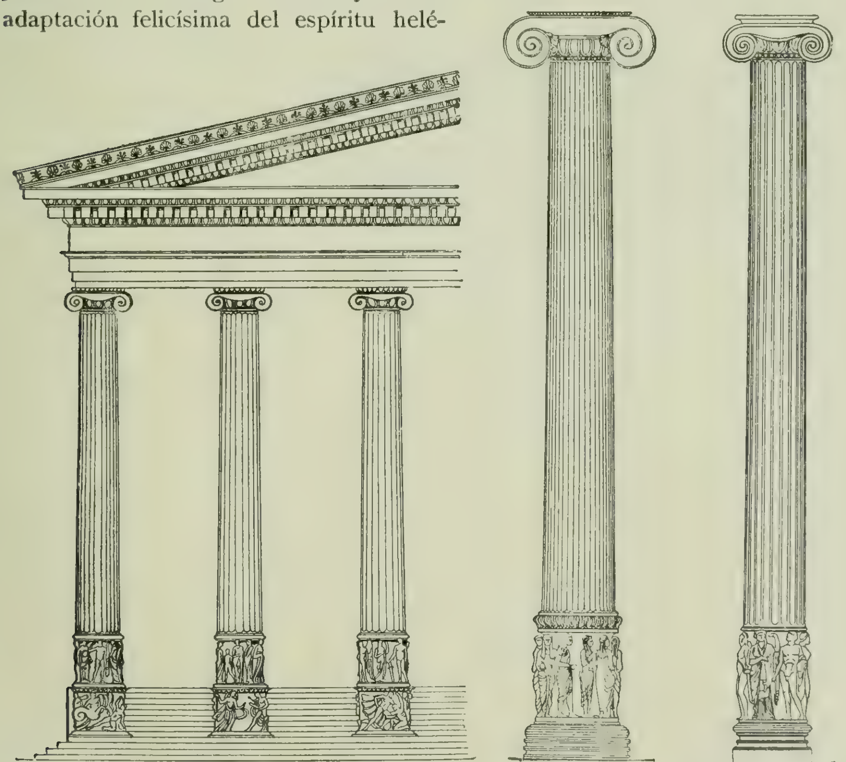


Fig. 313. — Restauración de un ángulo del templo de Efeso.

Figs. 314 y 315. — Columnas del templo primitivo de Efeso y de su restauración en el siglo IV a. de J.C.





Figs. 316, 317 y 318.—Atletas del tipo llamado *Apolón arcaico,* procedentes del santuario de Apolo Ptoi, en Beocia. *(Museo de Atenas)*

nico á las formas de los pueblos semíticos, con los que estaban en contacto los emigrados jónicos del Asia.

Algunos de los santuarios jónicos del Asia tienen la disposición especial de patio á cielo abierto, ya familiar de los pueblos semíticos. Eran de dimensiones colosales; el templo de Efeso tenía doble hilera de columnas (figs. 312 y 313). Este antiquísimo templo fué quemado y restaurado en el siglo IV antes de J.C., pero en las excavaciones se han hallado fragmentos de la construcción primitiva.

El estilo jónico evolucionó como el dórico. Es curioso poner en parangón las columnas del templo primitivo de Efeso (fig. 314) con las que se construyeron de nuevo posteriormente, cuando su restauración en el siglo IV (fig. 315); las columnas son más delgadas y el capitel más fino. No abarcaron tampoco los dos estilos un área geográfica bien determinada, aunque en un principio se limitaron naturalmente á la región de su origen; después de las guerras médicas el orden jónico fué adoptado por los griegos del continente, y algún templo dórico se encuentra también en Asia. El entusiasmo de la victoria fundió las dos razas y las familiarizó con los dos estilos; hasta algunas veces los diversos órdenes se combinaban en un mismo edificio. En los propileos, ó puerta monumental de la acrópolis de Atenas, las columnas de las fachadas exteriores son dóricas, y las del interior jónicas. Así también estaban combinados los dos órdenes en el templo de Apolo, en Figalia.

Mientras la arquitectura iba elaborando estas formas tan precisas, tan nacionales y tan bellas de los dos órdenes, dórico y jónico, los escultores luchaban rudamente con las dificultades de la técnica para producir los primeros embriones de las grandes obras que debían nacer más tarde. El secreto de la admirable belleza, nunca jamás superada, que consiguieron las obras de la estatuaria griega, consiste en la fijeza de los tipos. Los escultores avanzaron paulatinamente, transmitiendo de una á otra generación sus experiencias, sin salir nunca de un reducido número de tipos bien concretos. Las escuelas dóricas de la Grecia continental fijáronse más bien en el tipo masculino y trabajosamente lucharon para interpretar la anatomía de las formas humanas en su imagen típica del atleta, hombre joven desnudo, primero rígido, y que después se mueve, separando algo las piernas del cuerpo. Este tipo escultórico del hombre en su hora más preciosa, cuando se halla en la plenitud de su fuerza y juventud, y cuando todavía el cuerpo no está deformado por los rudos trabajos de la vida, debía producir más tarde obras maravillosas de la escultura griega. En estos primeros días del arcaísmo, lo vemos aparecer por primera vez en una inmovilidad grotesca; poco á poco se mueve, ganando en inteligencia y expresión. Son innumerables las figuras de este tipo que se encuentran en Grecia y en todos los museos de Europa; en un principio se creyó que eran representaciones de Apolo, el dios juvenil; ahora se supone que estos llamados *Apolos arcaicos* fueron simplemente estatuas funerarias, para colocar sobre un sepulcro la imagen atlética de un exvoto (figs. 316, 317 y 318).



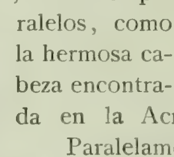
Fig. 319.—Apolo arcaico
ATENAS



Fig. 320.—Apolo.
(Teatro de Atenas)

El modelo de este tipo tuvo origen en Egipto. Los griegos conocieron sin duda las rígidas estatuas faraónicas, admirablemente talladas en las piedras duras que decoraban los templos del valle del Nilo. Los primitivos atletas ó *Apolos arcaicos* progresan sensiblemente del uno al otro: los primeros aparecen rígidos, con el torso apenas desbastado, las piernas reunidas y los brazos pegados al

torso; primero avanzan una pierna, pero conservándola rígida, y apoyan los dos pies, con toda la planta, en el suelo (fig. 319). Después los brazos se separan y doblan en balanceo, para conservar el equilibrio en el movimiento; el cuerpo también se inclina y acaba por apoyarse en una sola pierna; la otra, en posición de báscula, se dobla libre sin peso alguno (fig. 320). Es interesante también la cabeza, en un principio inmóvil, en posición de absoluta frontalidad y con la característica sonrisa estereotipada, que ya se conoce con el nombre de *sonrisa arcaica* (fig. 321), el único medio que tenían los escultores primitivos de dar vida y expresión al rostro. Estos primitivos atletas ostentan siempre gran cabellera; después el tipo masculino lleva el pelo corto con bucles flotantes, como en la fig. 320, ó en rizos paralelos, como la hermosa cabeza encontrada en la Acrópolis de Atenas (fig. 338).



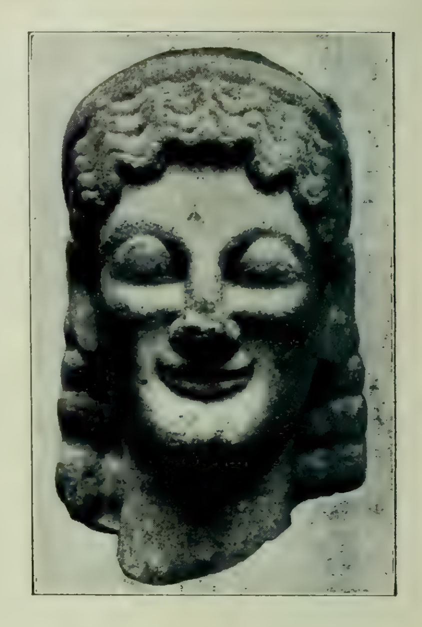


Fig. 321. — Apolo arcaico. Cabeza masculina. TASSOS

Paralelamente á este tipo de las figuras masculinas, desnudas, se forma el tipo femenino de la joven virgen vestida, con largas trenzas pendientes sobre los hombros. La más antigua, hallada en Creta entre las ruinas de una ciudad prehelénica, está todavía labrada sobre un bloque de mármol (fig. 322). Lleva unos bucles toscamente labrados, que caen sobre los hombros; el cuerpo ceñido aún, según la moda femenina en la época prehelénica. Una estatua de mármol encontrada en Olimpia reproduce la misma figura, libre ya del bloque de mármol, pero todavía en posición de perfecta frontalidad (fig. 323). Sigue á ella la famosa es-



Fig. 322. — Escultura primitiva griega. *(Museo de Candía)*



Fig. 323. — Estatuílla de mármol. OLIMPIA.

tatua de una cierta Nicandra, encontrada en Delos, en la que se aprecia aún su origen del relieve, la gran escultura parece una viga desbastada; muestra de perfil sólo dos planos paralelos (fig. 324). Está labrada para ser vista sólo de frente. Los griegos suponían que sus esculturas habían comenzado por unas figurillas llamadas *xoanon*, talladas bastamente en el tronco de un árbol. La fig. 325 muestra aún la forma cilíndrica del tronco, pero por su gesto é indumentaria deriva, sin duda alguna, de las estatuas anteriores.



Fig. 324. — Exvoto de Nicandra. Delos.



Fig. 325.—Muchacha arcaica. *(Acrópolis de Atenas)*

Lleva aún por todo vestido la túnica de lana de la moda dórica; pronto á la simple túnica interior, que levantan coquetamente con una mano, añaden un manto que cae plegado sobre las espaldas, y con la mano derecha sostienen á veces una flor, una paloma ó una granada (fig. 326). La gracia jónica se ha hecho extensiva á estas figuras femeninas, que á pesar de su rigidez, emanan indefinible encanto en su conjunto (figs. 327 y 328). Muchas de estas esculturas femeninas fueron encontradas en la Acrópolis de Atenas, y debían ser exvotos dedicados por las muchachas áticas á la diosa del viejo santuario destruído por los persas. Cuando los griegos regresaron después de la ocupación extranjera, acumularon todos aquellos restos de sus estatuas mutiladas en un terraplén en el propio recinto de la Acrópolis, que los ha devuelto hace pocos años con los trabajos de excavación. Aparecieron dichas estatuas en tal multitud de fragmentos, que su recomposición no resultó muy fácil, pero muchas pudieron restaurarse lo bastante para darnos idea de su tipo.

Forman hoy una serie encantadora en él Museo nacional de Atenas, donde se las llama *las corai* ó muchachas, del griego *cora*, que en plural es *corai*. Algunas son tan personales que se las ha bautizado familiarmente con un nombre propio, como si fueran retratos de muchachas vivas. La de la fig. 325 es conocida por *la alegre Emma*, sin duda porque tiene los cabellos de color rubio y los ojos



Fig. 326. — Estatua femenina. *(Acrópolis de Atenas)*

pardos; la túnica que ostenta, conserva restos de orlas de policromía. No fué sólo el especial gusto jónico por el color lo que hizo que se pintaran estas estatuas; influyó también en ello el recuerdo tradicional de cuando, en el tronco cilíndrico de los antiguos *xoanon*, debían indicarse los pliegues y menudos detalles por medio de líneas de color.

Estas figuras femeninas arcaicas constituyen las producciones más admirables del arte antiguo; lo que les falta en perfección de la técnica, lo compensan en gracia é ingenuidad. Primitivamente eran de piedra caliza, después se labraron en mármol; una de ellas, encontrada en la Acrópolis de Atenas, lleva una inscripción que dice estar hecha por Antenor, artista famosísimo del que Plinio recordaba aún un grupo en bronce, que citaba como modelo de obras arcaicas (fig. 329).



Fig. 327. — Core arcaica. *(Acrópolis de Atenas)*

Los dos tipos principales de la primitiva escultura griega, el tipo masculino de los jóvenes atletas, y el femenino de las muchachas con manto, nos enseñan ciertas cualidades características que persisten en todo el período arcaico, esto es, desde el siglo VIII, en que comienza la escultura griega, hasta el siglo V, con Fidias. El tipo masculino nos hace ver cómo ha sido interpretado el cuerpo humano desnudo, subdividiéndolo en planos y acentuando sus líneas principales del pecho, de la cintura y la cadera. La figura está vista con preferencia desde una posición de frontalidad y hay gran simetría en su movimiento; á una pierna avanzando, corresponde otra hacia atrás, con los brazos balanceándose en equilibrio. El tipo femenino nos enseña claramente que la interpretación de los ropajes está hecha siempre por las líneas de los pliegues para-

lelos, adaptados al cuerpo; en un principio la forma humana desaparece en absoluto, no se ve más que el cilindro de la estatua; después, al revés, el vestido se adapta de un modo inverosímil, marcando las diferentes partes del cuerpo hasta con exceso. Los pliegues caen verticales y la orla del manto ó vestido se dobla en característico zis-zás. También es característica la cabeza: las esculturas del tipo femenino como las del tipo masculino tienen los cráneos pequeños y esféricos, la frente reducida, los ojos en forma de almendra, algo inclinados, puestos de lado, pero como si fueran vistos de frente, y la misma sonrisa arcaica estereotipada, como para dar una idea de vida y expresión á las estatuas. ¡Quién podría adivinar, sin embargo, que aquellas esculturas eran las etapas iniciales para llegar á las obras maravillosas de la estatuaria griega! ¡Que aquellas mujeres irían formándose poco á poco, haciéndose más reales y suprimiendo sus vestiduras, para llegar al tipo perfecto de la Venus de Milo ó de Gnido!



Fig. 328.— Core arcaica.
(Acrópolis de Atenas)



Fig. 329.— La core de Antenor.
(Acrópolis de Atenas)

Cuando estos escultores primitivos de la Grecia quieren interpretar el movimiento, sus obras empiezan también siendo de una ingenuidad encantadora. Un cierto Akermos, que se llama hijo de un Mikiades en la inscripción puesta en la base, firma muy orgulloso una Nike ó Victoria volando, encontrada en Delos (fig. 330). Akermos no tiene otro medio para indicar que la figura avanza en el aire que ponerla arrodillada; así no toca de pies en el suelo y sólo se apoya por los pliegues de la túnica, que pasan rozando sobre el pedestal. Las alas están abiertas, la figura conserva la ley de la frontalidad, su cabeza tiene la misma sonrisa tan caracterís-



Fig. 330.—Victoria volando de Akermos. DELOS.



Fig. 331. — Victoria volando. *(Museo de Atenas)*

tica de las muchachas ó *cores* jónicas de que hablábamos antes.

No sabemos si fué Akermos el inventor de este tipo ó si ya lo reprodujo de otros modelos más primitivos. De todos modos, su estatua es hoy por hoy la primera de la serie; el tipo hizo fortuna y lentamente fué progresando, hasta convertirse en las Victorias magníficas del arte griego clásico. La fig. 331 reproduce, bastante mutilada, una Victoria, ya algo más perfecta que la de Akermos; otro pequeño bronce de la Acrópolis de Atenas acusa un paso más; la Victoria, todavía arrodillada, se levanta la túnica con las manos, para indicar sin duda que tampoco ésta la sostiene.

Otro tipo masculino, que no es ya el del simple atleta, vemos iniciarse en la magnífica estatua conocida por *el Moscóforo*, ú hombre con el buey, del Museo de Atenas. Fué encontrada también en la Acrópolis, labrada en mármol del país, y debía ser también un exvoto anterior á la guerra con los persas. Y, sin embargo, en su arcaica simplicidad, la estatua ha sido sabiamente modelada. El moscóforo lleva un vestido adaptado al cuerpo y sus formas musculosas están elegantemente suavizadas por esta fina malla (fig. 332).

Esta estatua inicia un tipo lleno de promesas. Un pequeño bronce encontrado en Creta, hoy en el Museo de Berlín, nos hace ver cómo el becerro ha sido substituído por un cordero (fig. 333). En el arte griego alejandrino este joven pastor, con su res favorita sobre las espaldas, se ve reproducido también multitud

de veces. El tipo puede decirse que se conservaba latente desde los primeros días del arte griego, para venir por último á emplearse en la representación del Buen Pastor, del arte cristiano. Cuando las primeras tentativas del arte nuevo cristiano empezaron en las catacumbas, tuvo que acudirse á los viejos tipos paganos tradicionales, y la dulce figura del joven pastor alejandrino se prestaba admirablemente para representar la parábola evangélica. He aquí, pues, cómo los tipos griegos, no sólo progresaron dentro de sus escuelas clásicas, sino que después, evolucionando, — convirtiéndose al cristianismo podríamos decir, — formaron á veces la base de los tipos del arte medioeval. Las Victorias de Akermos veremos también que acaban por ser las figuras aladas de los ángeles.

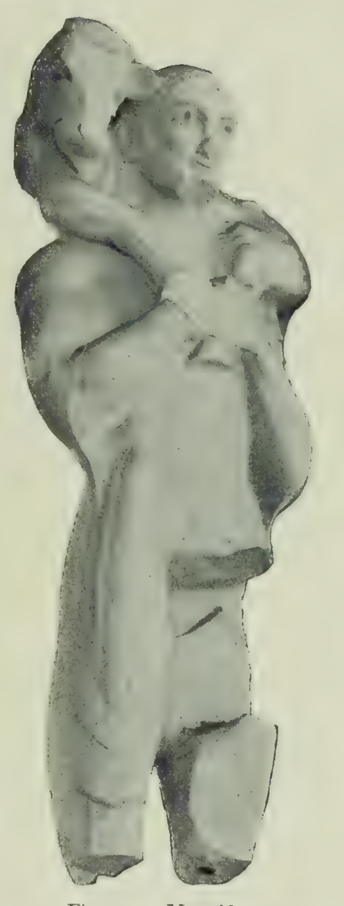


Fig. 332. — Moscóforo.
(Museo de Atenas)

Más de dos siglos continuó la escultura griega avanzando lentamente en la evolución de sus tipos, desde el fin del siglo VIII hasta los principios del siglo V. Y, sin embargo, fuerza les era á estos primitivos escultores griegos lograr sobreponerse á las dificultades de la técnica y dar expresión á las figuras, porque sus obras eran solicitadas para la decoración del gran arte monumental, que iba creando rápidamente sus tipos perfectos. Los templos necesitaban esculturas para decorar los frontones, relieves para las metopas y los frisos. Así por esta causa son tan interesantes los relieves representando varios jinetes, del friso de un templo muy primitivo, encontrados hace poco en Prinia, en la isla de Creta (fig. 334).



Fig. 333. — Crióforo.
(Museo de Berlín)

Los caballos en serie, todos iguales, resultan desproporcionadísimos con los jinetes; sus piernas larguísimas y sus bárbaras proporciones no parecen anticipar las admirables figuras de caballos que habrán de ejecutar tres siglos más tarde los decoradores del Partenón. Y sin embargo, la serie empieza allí; los caballos de Prinia dan origen á un tipo feliz, como la Nike de Akermos es la antecesora de las Victorias clásicas.

Son interesantes también las metopas de los templos de Selinonte, en Sicilia, que fueron, por mucho tiempo, las primeras esculturas arcaicas griegas que se conocieron. Cuando las escuelas arcaicas de Grecia



Fig. 334.— Fragmento de un friso arcaico. CRETA.

no habían sido aún reveladas por las excavaciones, resultaba muy curioso observar cómo se atrevían estos escultores dóricos de Sicilia, á pesar de su técnica primitiva, á representar una cuadriga vista de frente ó grupos de héroes combatiendo (figs. 335 y 336).

La pintura debió comenzar también sus ensayos por esta época; ya hemos visto que los templos primitivos son los que tienen decoración polícroma más abundante. Acaso se conservarían algunas tradiciones de la antigua pintura prehelénica, porque ya hemos visto que las decoraciones pictóricas desempeñaban papel muy importante en los viejos palacios de Creta y de Tirinto, pero los antiguos griegos creían que los primeros maestros pintores habían sido oriundos de Egipto. La única base positiva para aventurar conjeturas es la cerámica. En esta época triunfa completamente la cerámica con decoraciones geométricas; parece que el espíritu dórico imponga de un modo absoluto sus gustos en esta importante industria. Los vasos á veces magníficos, grandes, con muchas zonas de decoración, tienen cubierto su enorme vientre de combinaciones geométricas, dividiendo además las fajas en zonas verticales como metopas. Las fantasías marinas, los pulpos del arte minoano han desaparecido por completo. Si se representan





Figs. 335 y 336. — Metopas de Selinonte. *(Museo de Palermo)*



Fig. 337. — Vasos del estilo del Dypilón. *(Museo de Barcelona)*

formas naturales, caballos, cisnes y figuras humanas éstas son estilizadas, de contornos rectilíneos, marcando siluetas geométricas, como formadas con triángulos. Los cuerpos están recortados, con estrechas cinturas y vistos de frente, de un solo tono negro sobre fondo claro. Esta cerámica tiene un estilo especial muy característico en las fábricas de Atenas, que es el llamado del Dypilón, porque la mayoría de los vasos de este género se encontraron en el cementerio de Atenas, sito al exterior de la antigua puerta doble ó Dypilón (fig. 337). Eran jarras funerarias; al rito de sepelio adoptado en Micenas, sucede en la época arcaica el de cremación de los cadáveres, que vemos empleado en los poemas homéricos; las cenizas y los huesos eran luego depositadas en estas jarras, que encima llevaban un túmulo en miniatura.

En las islas y las ciudades de la Jonia el estilo de la cerámica no es tan geométrico como en los productos del continente; parece como si los decoradores y ceramistas dóricos se ejercitaran en las combinaciones rectilíneas, como afirmando la misma idea de una belleza austera que tiene su expresión superior en el templo dórico. Cada región en esta época tenía, por lo demás, su estilo propio; eran muy estimados los vasos de Rodas y Corinto, y de la Eubea, y es singular que Atenas, la ciudad semijónica, tuviera en la cerámica estilo dórico; en sus vasos del Dypilón es donde se encuentran los ejemplos más característicos de las decoraciones geométricas.

RESUMEN. — A principios del siglo VIII antes de J.C., sufre Grecia una interrupción en su desarrollo artístico. La antigua civilización prehelénica se ve ahogada por una invasión de pueblos venidos del Norte. Estos segundos orígenes del pueblo griego constituyen un período que llamamos arcaico. Se forman lentamente los tipos artísticos del gran arte clásico. En arquitectura, en lugar del palacio, el edificio principal es el templo. Este deriva del megarón prehelénico; en el palacio de Tirinto, el templo más antiguo se edificó sobre las ruinas de la sala de reuniones. El templo es, pues, una sala para habitación de la divinidad, con una antesala, como también la tenía el megarón prehelénico. Detrás, á veces, hay un local que es dependencia del culto, llamado

epistodomos. El templo tiene dos columnas en la fachada, como el *megarón*, y es llamado *in antis*, ó se le añade un pórtico de cuatro columnas, ó este pórtico da la vuelta todo en derredor y entonces se presentan seis columnas de fachada. Es de dos tipos bastante fijos: uno, llamado dórico, que tiene columnas sin base y un capitel con una simple moldura curva llamado *equino;* otro jónico, en que la columna ya tiene base, es más alta y el capitel muestra unas espirales decorativas, llamadas volutas. Las partes superiores sustentadas son también distintas. En el orden dórico, la faja de piedra, llamada entablamento, tiene un friso dividido en recuadros: triglifos y metopas. En el orden jónico el friso está decorado por un relieve continuado sin interrupción. La escultura crea también en estos siglos de arcaísmo sus tipos principales: es el masculino el del atleta joven, desnudo, predilecto de las escuelas dóricas, y el femenino el de la muchacha vestida con túnica y manto, coquetamente recogido. Son características del arte arcaico, en el hombre desnudo, las formas acentuadas con profundos trazos, y en los vestidos de las esculturas femeninas, los pliegues rectos verticales y sus orlas plegadas en zis-zás; en las cabezas, los cráneos esféricos, los ojos de almendra y la sonrisa estereotipada para indicar expresión. Aparecen ya otros tipos secundarios; el pastor con la res á la espalda, la Victoria volando, etc. En cerámica, las antiguas decoraciones de animales marinos ceden su lugar á un gusto nuevo por las formas geométricas, que tiene su estilo culminante en el llamado del Dypilón, en Atenas.

BIBLIOGRAFÍA. — Excelentes resúmenes son: el tomo de la *Histoire de l'Art,* de PERROT Y CHIPIEZ, vol. VII, y el manual *Baukunde,* de DURM. Para el origen del templo griego: FRICKENHAUS: *Tyrins,* 1912. HITHORF. *La architecture polycrome chez les grecs,* 1851. PUCHSTEIN: *Die ionische saule,* 1907. KOLDEWEY: *Neandria,* 1891. WOOD: *Efesus.* KOLDEWEY-PUCHSTEIN: *Die griechischen tempel in Unteritalien und Sicilien,* 1899. KAVADIAS Y KAVERAU: *Die ausgrabung der Akropolis von Athen,* 1910. — Escultura. DEONNA: *Les Apollons archaiques,* 1907. LECHAT: *Au musee de l'Acropole d'Athenes* y *La sculpture attique avant Phidias.*

REVISTAS.— *The journal of hellenic studies* Londres. *Americain journal of archeologie.* Nueva York. *Jahrbuch des K. deuts. archao. Instituts.* Berlín. *Mitteilungen des K. deuts. archao. Instituts.* Atenas. *Revue archeologique.* París. *Ausonia* y *Notizie degli scavi* Roma. *Jahresh fte d. osterr. arch. Institut* Viena.



Fig. 338. — Cabeza arcaica. *(Acrópolis de Atenas)*

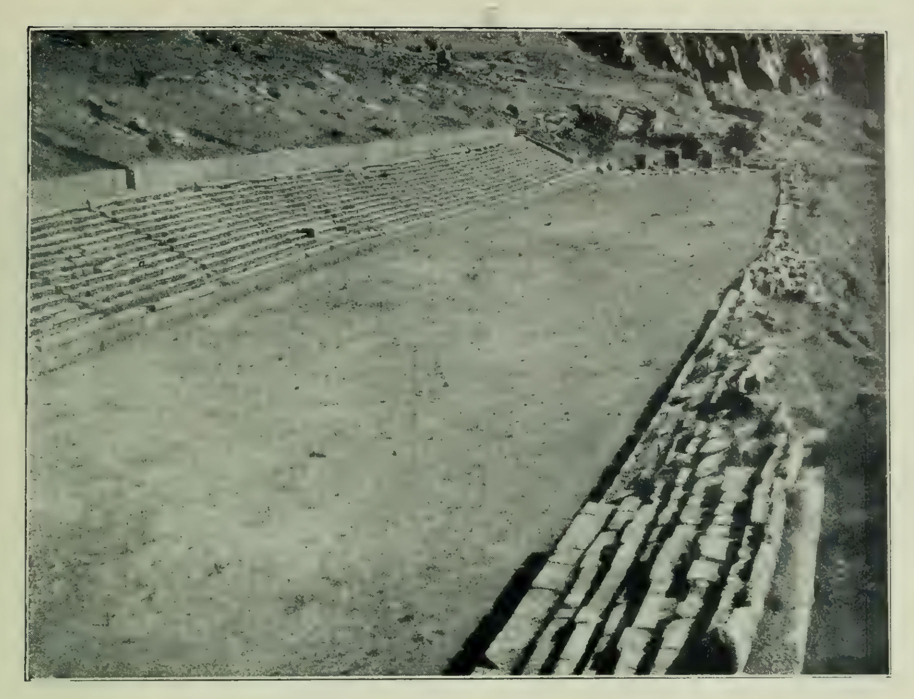


Fig. 339 — Delfos. El estadio después de las excavaciones.

CAPITULO XIII

LOS GRANDES SANTUARIOS NACIONALES: DELFOS Y OLIMPIA.
EGINA. — FIN DEL ARCAÍSMO. — LOS MAESTROS FUNDIDORES — MYRÓN Y POLICLETO.
LA PINTURA Y LA CERÁMICA.

Además de los templos dedicados á las divinidades locales de cada ciudad, había en el suelo de Grecia varios lugares sagrados en los que una piedad común reunía periódicamente á toda la raza griega. Los más famosos, desde un principio, fueron los dos grandes santuarios nacionales de Delfos y Olimpia: en el primero se veía aún la grieta de la roca cerca de la cual Apolo dió muerte á la serpiente Pytón; en Olimpia había mil recuerdos de los tiempos heroicos: la tumba de Pelops principalmente, el héroe venerado por todos los griegos. Más tarde, otro santuario famoso, al que acudían igualmente los peregrinos en grandes multitudes, fué el de la isla de Delos, consagrado también á Apolo.

En estos lugares veneradísimos, además del templo central, surgieron á su alrededor una infinidad de monumentos votivos, construcciones piadosas y lugares de esparcimiento; el conjunto acostumbraba á estar encerrado dentro de un recinto ó *peribolo*, al que se ingresaba por unos *propileos* ó puertas monumentales. En Delfos, por ejemplo, la vía sacra subía describiendo un ángulo



Fig. 340. — Tesoro de la ciudad de Gnido. DELFOS.

en medio de multitud de altares, columnas votivas y estatuas dedicadas por príncipes ó ciudades, y, sobre todo, por entre los pequeños edificios de la forma de templos *in-antis*, llamados *tesoros*, y que eran unas capillas propias de cada ciudad, para almacén de exvotos, ó para reunir á los conciudadanos peregrinos en las grandes fiestas, en que tanta gente se congregaba en el interior del santuario. Estos *tesoros* están dispuestos sin orden en Delfos, aprovechando los espacios más ó menos llanos del terreno, porque todo el recinto sagrado está en la vertiente rocosa del Parnaso y así tenía que construirse por necesidad en diferentes planos. Los más antiguos de estos tesoros parecen ser los de Corinto y Sicyone, que ya datan de principios del siglo VI; después de las guerras pérsicas, un sentimiento de noble emulación obligó también á Atenas, Tebas, Gnido, Sifno y Cirene á construirse en Delfos sus tesoros ó capillas municipales. En las excavaciones practicadas por los franceses de la



Fig. 341. — Cariátide arcaica del tesoro de Sifno. Delfos.

escuela de Atenas, aparecieron estos edificios muy destruídos, pero se pudieron reconstruir algunos de ellos, el de Atenas, por ejemplo, que es bellísimo y de orden dórico (fig. 297), y los de las ciudades jónicas del Asia, Sifno y Gnido, restaurados también parcialmente en el museo (fig. 340). Es interesante observar cómo estos tesoros de las ciudades jónicas tienen aún su característica especial; en lugar de columnas, el arquitrabe está sostenido por dos figuras de muchacha, como las *cores*, de largas trenzas y ancho manto plegado, de que hablábamos en el capítulo anterior, levantándose coquetamente la túnica con la mano (fig. 341). Estas figuras de muchacha sirviendo de columna son las antecesoras de las famosas cariátides del Erecteo de Atenas, bellísimas estatuas que forman allí un pórtico admirable. Con estas cariátides primitivas del tesoro de Gnido, vemos también al arte griego avanzar lentamente en la producción de sus tipos; los resultados que consiguió más tarde se han obtenido por la tenaz labor de estos siglos preliminares de tanteos. El pequeño templete ó tesoro de Gnido terminaba en los ángulos de sus frontones con unas Victorias volando arrodilladas, como la Victoria de Akermos de que hemos hablado en el capítulo anterior (fig. 330).



Fig. 342.— Esfinge arcaica. Exvoto de la ciudad de Naxos. Delfos.

La vía sacra pasaba en Delfos por en medio de estos pequeños edículos y gran número de exvotos, testimonio de la piedad de los griegos. Eran recuerdos de toda la historia griega, recuerdos también de todos los momentos de la historia del arte, que son material inapreciable de estudio; á menudo en estos capítulos tendremos que citar los exvotos de los grandes san-

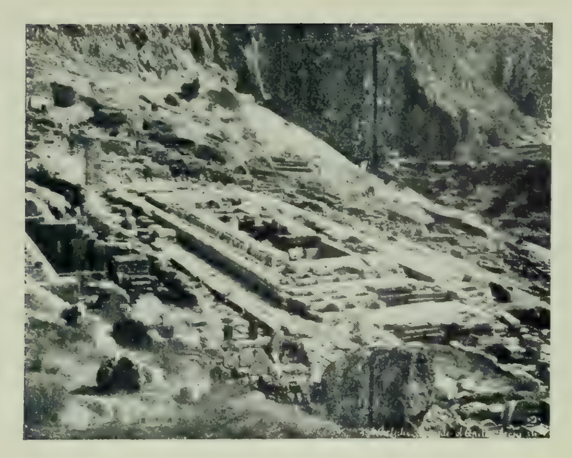


Fig. 343.—El templo de Apolo. Delfos.

tuarios y sobre todo los de Delfos. La esfinge arcaica, puesta sobre una columna jónica por los ciudadanos de la isla de Naxos, muestra cómo estas poblaciones de las islas representaban los monstruos femeninos al iniciar sus escuelas de escultura (fig. 342).

El capitel jónico de la columna votiva de la esfinge de Naxos es uno de los más primitivos de este estilo. El tesoro de Gnido y la esfinge de Naxos demuestran también cómo las poblaciones de raza jónica tenían igualmente en singular veneración al santuario de Apolo, que era uno de los centros capitales de la vida griega. Acaso en Delfos existió ya un culto prehelénico, á lo menos la urbanización del santuario sigue los accidentes del terreno como en las ciudades prehelénicas, y además, en lo alto se levantaba un fuerte muro antiquísimo de labra poligonal, que terraplenaba una parte de la montaña para constituir su grandiosa terraza, dejando lugar al templo de Apolo (fig. 343). Este era exástilo y períptero, ó con columnas todo alrededor; la *cella* tenía detrás una pequeña cámara ó *adito,* que era el lugar del oráculo. El templo es la parte más destruída acaso del santuario de Delfos; las excavaciones permitieron descubrir poquísimos restos de su decoración escultórica; en su frontón principal debía haberse representado un combate entre dioses y gigantes, por lo que puede comprenderse de los fragmentos encontrados.

En lo alto del recinto, la roca invitaba á tallar las graderías de un teatro, con la escena dando frente á la garganta del valle, y aun más arriba, ya fuera de las murallas, una plataforma longitudinal formaba un estadio para las carreras y juegos (fig. 339). Los estadios griegos tenían esta forma alargada con graderías á cada lado; por un extremo formaban semicírculo, para poder girar los carros y caballos más fácilmente; del otro eran cerrados por la fachada recta del ingreso, con sus cinco puertas monumentales. En el centro había una *espina* ó muro bajo, con estatuas, para dividir la pista, que en el estadio de Delfos ha desaparecido completamente. Los atletas y corredores que resultaban vencedores en estos juegos nacionales, entre todos los griegos congregados en el estadio, tenían derecho á conmemorar su triunfo por medio de una estatua con su dedicatoria ó alguna inscripción grabada en un pequeño monumento levantado dentro del santuario. Se comprende que los príncipes de las monarquías improvisadas de Sicilia ó los reyes semigriegos de Cirene, en el Africa, tuvieran empeño en dejar allí un testimonio suntuoso de su victoria, que les acreditara de helenos puros y protectores de las artes nacionales.

Mucho antes que Delfos (que no comenzó á excavarse hasta 1887) se había explorado ya con prodigiosos resultados el santuario de Olimpia, en el Pelo-

poneso; ya hemos dicho que las excavaciones de Olimpia constituyen el trabajo inicial de remoción del suelo griego.

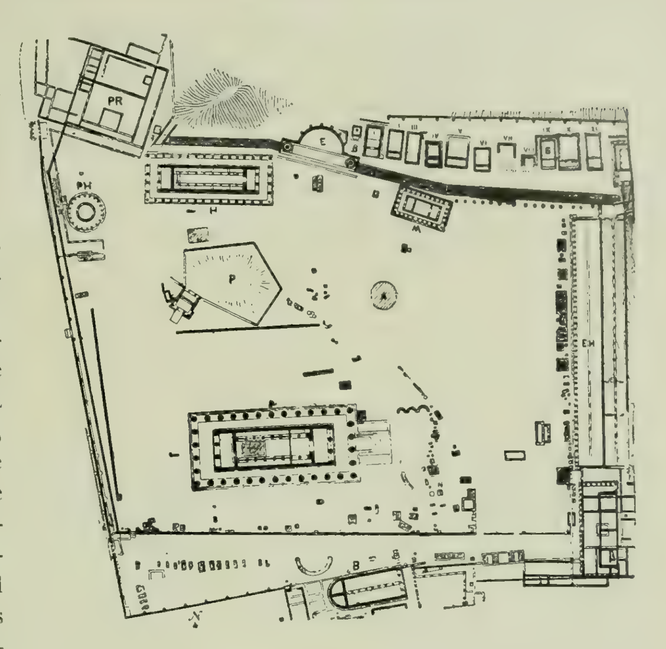


Fig. 344.—Planta del recinto sagrado. OLIMPIA.

El santuario de Olimpia tenía los mismos elementos esenciales del de Delfos. Su emplazamiento resultó más fácil, porque el lugar sagrado era allí un llano frondoso, llamado del Altis, que riega el Alfeo, uno de esos riachuelos apacibles que forman el sistema hidrográfico del suelo griego. El Altis debía ser un lugar habitado por las primitivas poblaciones prehelénicas; la tradición suponía que sobre el propio emplazamiento del santuario había existido el palacio del rey Enomao, quien, vencido en la carrera de carros por Pelops, cedió á éste su hija Hipodamia. Las excavaciones practicadas por los alemanes en Olimpia han dado á conocer, efectivamente, debajo de la capa de los santuarios clásicos, las tumbas prehelénicas circulares con cúpula, que son características de la Grecia prehelénica. Es fácil que el *megarón* de un palacio prehelénico fuese también el primer lugar de un culto que, desde muy antiguo, los conquistadores dóricos del Peloponeso celebraron en el valle del Altis. Ya hemos hablado en el capítulo anterior del más viejo templo dórico de Olimpia, dedicado á la divinidad femenina, que después fué la Juno del Panteón griego, y del que Pausanias recuerda la tradición de que estuvo primitivamente construído de madera; una de sus columnas leñosas se conservó hasta la época romana. Las excavaciones pusieron al descubierto su planta; es la señalada con la letra H en la planta general (fig. 344). A su lado se veía el altar de Pelops (P), rodeado de una balaustrada y reducido hoy á un montículo de tierra, y por fin, orientado paralelamente al templo antiguo de Juno, el gran templo de Júpiter (Z), donde estaba la famosa estatua de Fidias.

La planta del recinto era próximamente cuadrada; en el valle del Altis no se conocían las dificultades topográficas de la pendiente, que había impedido en Delfos constituir un conjunto regular, y así los tesoros estaban en hilera, formando como una calle, con sus fachadas I, II, III y IV, abriendo hacia el interior del santuario. Por aquel ángulo de los tesoros se entraba al estadio, del que se conservan los taludes de las graderías; pero el estadio de Olimpia

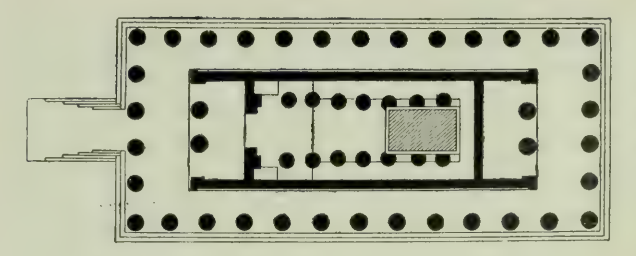


Fig. 345.—Planta del templo de Júpiter. Olimpia.

está mucho más destruído que el de Delfos, aunque debía ser, sin embargo, todavía bastante mayor; su pista era larga, cerca de 200 metros, y capaz para 45.000 espectadores. Los juegos de Olimpia, que se celebraban cada cuatro años, fueron los más famosos de todas estas fiestas periódicas en que se congregaban los griegos, y así se explica que el recinto del santuario, se encontrara materialmente sembrado de basas, que debían sostener estatuas y exvotos, por lo que se desprende de las dedicatorias. Un gran altar (A), dedicado á Júpiter, veíase en medio de ellas; en el fondo estaba el pórtico del Eco, también lleno de estatuas, y las otras dependencias, el Metroon (U) y el Prytaneo (PR), donde se recibían los huéspedes distinguidos y donde había una capilla dedicada á Hestia, con el hogar encendido de día y de noche. El pequeño templo circular (PH) era una construcción elegantísima levantada por Filipo II en recuerdo de la batalla de Queronea; la Exedra (E) era ya obra de un romano filheleno, Herodes el Atico, y muchas otras construcciones así tardías había también en el exterior, fuera del recinto sagrado de los templos.



Fig. 346.—Fragmento de escultura del frontón del templo de Júpiter. Olimpia.

Dos hermosos conjuntos monumentales de escultura, importantísimos, son los que se ejecutaron á mediados del siglo V antes de J.C. para el gran templo de Olimpia, dedicado á Júpiter (figura 345). Pausanias dió el nombre de sus autores: dice que el frontón occidental había sido decorado por Alcamenes, y el oriental por Peonios; pero por las obras que conocemos de estos dos artistas, muy posteriores, hay que hacer constar

que Pausanias estuvo mal informado por los que le acompañaban en su visita al santuario, quienes desconocían ya el nombre de los grandes maestros que labraron las esculturas del templo de Olimpia. He aquí dos de los temas representados: allí, en la llanura del Altis, era natural conmemorar el mito de Pelops; á un lado están, pues, Pelops y Enomao, con Júpiter en el centro, disponiéndose á partir en sus cuádrigas para la carrera en que se disputarán el premio de Hipodamia, que, pensativa, asiste también á estos preparativos. En el otro frontón está representada la escena del combate que siguió á las bodas de Piritoo, cuando los centauros convidados quisieron raptar á las mujeres, siendo vencidos por los lapitas que acompañaban al héroe en la fiesta. Apolo, en el centro, preside invisible el combate, y extiende el brazo solemnemente para decidir la victoria con esta sola intervención. Es interesante esta figura sagrada, ocupando siempre el lugar central en las dos composiciones de los frontones de Olimpia. En estos conjuntos la dificultad mayor, que es llenar los ángulos agudos del frontón, está resuelta admirablemente. En el cuadro de los preparativos de la carrera de Pe-



Fig. 347 y 348. — Apolo del frontón. Olimpia.





Figs. 349 y 350. — Cabezas de los ángulos de los frontones de Olimpia.

lops y Enomao, los aurigas se apean para arreglar los carros, y varias figuras secundarias, como de gentes del pueblo, medio escondidas, se arrastran curiosamente para asistir á esta competencia de héroes y semidioses. En el frontón occidental, con la lucha de centauros y lapitas, la figura de Apolo, el dios central, es la mayor; después varias escenas de pelea de los monstruos con las mujeres y los lapitas, sus defensores; en los ángulos se agachan las sirvientas para huir de la confusión de la lucha. En las esculturas de Olimpia se advierte gran progreso: el movimiento es más vivo; ciertas escenas de luchas de mujeres con los centauros revisten gran animación (fig. 346). Las cabezas tienen más personalidad; no son aquellas pobres máscaras con la sonrisa típica estereotipada de las figuras arcaicas. Son bellísimas las que publicamos (figs. 349 y 350) de los personajes agachados que desde los ángulos del frontón oriental contemplan los preparativos de Pelops y Enomaos. El Apolo central (figs. 347 y 348) es un atleta dispuesto frontalmente sin apenas movimiento, como las estatuas de que hablamos en el capítulo anterior. Las mujeres no van vestidas tampoco con el manto plegado, característico de la Jonia, sino que llevan una sola túnica, el kitón, y el peplos dórico, ó sea una pieza cuadrada que sujetan sobre los hombros. Las metopas de este templo de Júpiter, en Olimpia, están también decoradas con bellísimas esculturas con el mito de Hércules, el héroe favorito del padre de los dioses.

A la formación de estos grandes santuarios nacionales habían contribuído, como ya vemos, todos los pueblos de raza griega; las antiguas diferencias de las razas dórica y jónica se habían desvanecido ante la necesidad de luchar contra el enemigo común, que eran los invasores persas. Así se explica que, si bien los grandes templos de Júpiter, en Olimpia, y de Apolo, en Delfos, levantados en el continente, eran de estilo dórico, en cambio, los griegos de la Jonia levantaron ya sus exvotos y tesoros de gusto propio, que tenían que familiarizar á los griegos occidentales con las formas características de los pueblos helénicos del Asia y de las islas. Pronto este dualismo quedó desvanecido y los estilos arquitectónicos se emplearon indistintamente por todos los pueblos de raza griega.



Fig. 351. — Ruinas del templo de Egina.

Ya hemos dicho que otro santuario común á todos los griegos era el de Delos, aunque la piedad se dirigió allí en una época más moderna que en Delfos y Olimpia. Un cuarto santuario panhelénico debió ser el templo levantado en lo alto del promontorio de la isla de Egina, dominando todo el golfo que forman las dos penínsulas del Atica y la Argólida. El emplazamiento de este santuario es bellísimo; se creía, hasta hace poco, que era un templo dedicado á Júpiter; pero las recientes excavaciones de Furwaengler han puesto en claro que era el templo de una divinidad local, de la diosa Afaia, de origen cretense. La fig. 351 da el aspecto actual del edificio, despojado de las esculturas de sus frontones, que cubrían el suelo ya á principios del siglo pasado.

Por la restauración que hasta ahora se podía ver de los dos conjuntos en la Gliptoteca de Munich, adonde fueron á parar las estatuas, en ambos se representaban las luchas de varios guerreros alrededor de una figura central de héroe caído (fig. 352). Una figura de Minerva, invisible para los combatientes, asiste á la batalla, ocupando en las dos composiciones un lugar prin-



Fig. 352. — Restauración de un frontón de Egina. (Según *Torwaldsen.*)



Fig. 353. — Escultura de Egina.
(Museo de Munich)

cipal. La restauración tradicional de estos frontones tendría que variarse algo después de las excavaciones de Furwaengler, quien ha encontrado todavía fragmentos (fig. 353), en el recinto del templo, que corresponden á algunas estatuas é indican una nueva disposición. Siempre ambos conjuntos representan las luchas de los griegos con los troyanos, en las que los habitantes de la isla de Egina hubieron de tomar parte; la primera en tiempo de Hércules, con su príncipe Telamón; la segunda en la guerra conmemorada en la *Ilíada*, cuando, dirigidos por Ayax, combatieron al lado de los átridas. Ahora, las guerras con los troyanos eran una alusión á otros bárbaros orientales: los persas, que acababan de ser vencidos por la coalición reciente de los griegos. Los eginetas habían intervenido poderosamente en la victoria de Salamina y se les adjudicó el primer premio por su eficaz auxilio; era natural, pues, que en el templo que levantaron en la punta más alta de la isla, frente de aquel mar donde se había dado la batalla, los escultores de Egina representaran este símbolo de las guerras troyanas, que eran como un anticipo, una profecía de las luchas eternas de griegos y orientales.

Lo interesante de estas esculturas de Egina es el estilo: son obras hechas en mármol, de bulto entero, que hoy las vemos aisladas del frontón y pueden contemplarse igualmente perfectas por todos lados (fig. 354). Parece como si recordaran un estilo de fusión en bronce, en el que se afirmaba eran muy hábiles los escultores eginetas. Algunas figuras atléticas acusan fuerte impresión de dorismo; en cambio, algunos de los personajes, como los guerreros tirando el arco, se mueven con un estilo más libre, en el que se ven influencias jónicas. La Minerva tiene los rígidos pliegues paralelos de las muchachas áticas; todas las caras muestran la sonrisa estereotipada del arcaísmo. Son los frontones de Egina una obra preciosa, porque nos enseñan el arte de transición que se formó inmediatamente después de las guerras médicas.

Los conjuntos escultóricos de los frontones de Olimpia y Egina han sido muy estudiados, no sólo por el positivo valor de las figuras que forman las composiciones, sino porque era el primer ejemplo conocido en que los escultores se lanzaban á resolver el dificilísimo problema de decorar la ingrata forma triangular de un frontón con un grupo de figuras. Hoy los frontones de Egina y Olimpia no aparecen ya tan aislados; cierto es que el antiquísimo templo de Juno en Olimpia tenía sus frontones triangulares sin decorar, y sin esculturas están también los templos dóricos de Sicilia; pero muchas veces la decoración debió estar confiada á la pintura, y los modernos descubrimientos enseñan otros

casos en que son ya esculturas primitivas las que llenan los frontones de los templos.

En las excavaciones de la Acrópolis de Atenas aparecieron restos de las decoraciones escultóricas de dos templos dóricos primitivos, que destruyeron los persas, y que deben ser algo anteriores á las esculturas de Egina. La fig. 355 muestra el grupo central de uno de estos frontones, donde se representaba el combate de los dioses con los gigantes. En otro templo de la misma Acrópolis de Atenas estaba la lucha de Hércules con el monstruo Tifón, obra de escultura en piedra caliza, policromada de azul y rojo. Pero el más antiguo ejemplo de un frontón decorado con esculturas es el que se descubrió durante la primavera de 1911 en la isla de Corfú, en las posesiones del emperador de Alemania. El tema representado es el combate de Perseo con la Medusa, y resulta curiosa la confirmación que su descubrimiento aporta á la tradición literaria, que suponía que el invento de decorar los frontones de los templos con esculturas se debía á los artistas de Corinto, porque precisamente en esta época arcaica fué cuando se fundó en Corfú una colonia corintia. Algunos pequeños tesoros arcaicos de Delfos tenían también esculturas en los frontones.

Pero de todos modos, las dos grandes composiciones escultóricas del templo de Egina y del de Olimpia, son obras de mucha mayor importancia que estas primeras tentativas que enunciamos, pues están compuestas de multitud de figuras admirablemente dispuestas dentro del triángulo.

Se comprende que esta necesidad de la decoración escultórica de los templos fomentara el desarrollo de la escultura en mármol. En Atenas particularmente se inicia una escuela de escultores decoradores que se aplican á la ejecución de estelas funerarias. En medio de la rudeza arcaica de las primeras obras de este género, empiezan á formarse los tipos clásicos; son generalmente escenas de género, tomadas de la vida ordinaria, que tienden á representar al difunto en alguno de los momentos culminantes de su existencia. La deliciosa estela conocida por *el soldado de Maratón* (fig. 356), figura acaso uno de estos guerreros áticos que con su ligera indumentaria abatieron el orgullo de los persas. En otra vemos iniciarse el tema del difunto en familiaridad con los animales: un hombre adulto muestra á su perro una tira de carne (fig. 357). Ya veremos más tarde cómo

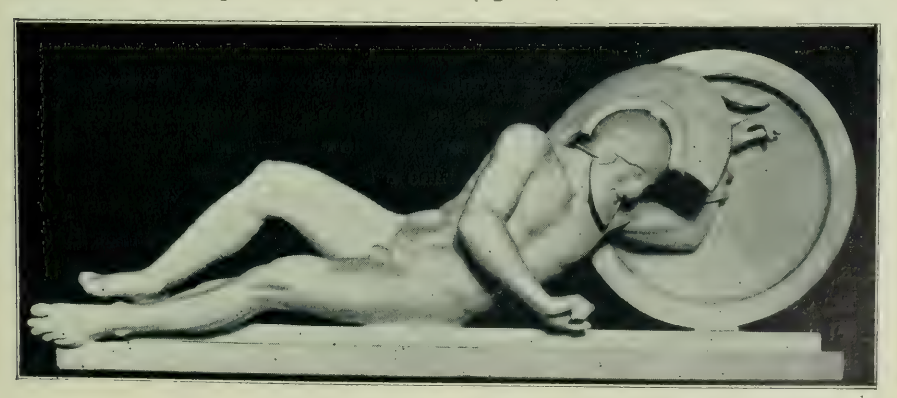


Fig. 354. — Guerrero herido de Egina. *(Museo de Munich)*



Fig. 355. — Minerva luchando con un gigante.
(Acrópolis de Atenas)



Fig. 356.— Estela funeraria.
(Museo de Atenas)

este tipo evoluciona y se representa á menudo en las estelas funerarias á los niños jugando con una paloma ó con un conejo. El relieve de la fig. 358, descubierto en la Acrópolis de Atenas, formaba acaso parte de un friso de corredores de carros. Parece singular que todavía las colas de los caballos sean delgadas y largas, como las del friso de Prinia (fig. 334). Sus ropajes son una de las más características muestras de arcaísmo, los pliegues caen rectos, abriéndose en abanico, y las orlas se pliegan en geométrico zis-zás.

Mucho más avanzado de estilo, y cronológicamente acaso ya contemporáneo de las esculturas del Partenón, es el bellísimo relieve descubierto en Eleusis, con el mito del niño Triptolemo. El valeroso joven ha descendido á los infiernos para buscar la semilla del trigo, tan indispensable á los humanos; las dos diosas subterráneas, Demeter y Core, se despiden de él y una le pone una corona en la cabeza. Ciertas partes de los atributos debían estar pintadas en el fondo; podemos imaginar el efecto encantador de esta tranquila y noble composición cuando apareció policromada. El niño está esculpido con mucho arte, toda la anatomía de la figura se ha dibujado admirablemente en un relieve tan plano. Los finos pliegues de los vestidos de las diosas recuerdan también las muchachas del friso del Partenón, de que hablaremos en el próximo capítulo. El artista que esculpió el relieve de Eleusis debía estar en contacto con la escuela de Fidias ó fué por lo menos su inmediato precursor. En algunos detalles hay todavía restos de arcaísmo; los ojos, vistos de plano, tienen forma de almendra, los pliegues de las ropas de Demeter caen rígidos, los cabellos son también esquemáticamente ondulados (fig. 359). Tal conjunto da maravilloso sabor á

todas las obras que, como el relieve de Eleusis, están todavía en la última fase del arcaísmo. Los artistas conocen la técnica para poder expresar sus sentimientos, pero no tienen aún audacia para alardear de habilidad.

Pero la obra sublime de la escultura arcaica es el llamado *trono Ludovici*, descubierto en 1887 en Roma, al derribar la antigua villa Ludovici para formar allí un barrio elegante. Es un bloque de mármol con relieves en tres caras y abierto formando una especie de trono en la parte anterior. En lo que constituye el respaldo está representado en un precioso relieve el nacimiento de Venus de las ondas del mar: dos ninfas desde la orilla pedregosa la recogen en sus brazos: el tierno cuerpo de Venus parece húmedo, fresco y de belleza juvenil (fig. 360). Dos relieves simétricos representan á cada lado lo que podríamos llamar el amor sagrado y el profano: en uno la esposa velada, cuidando domésticamente la lámpara encendida; en otro la cortesana desnuda, las piernas plegadas, entregada á la música y los placeres (fig. 361). Esta maravillosa obra ha sido hasta ahora un enigma por muchos conceptos: se dudaba sobre todo de su estilo; nadie estaba bien seguro de si sería genuinamente primitiva ó bien una de las acertadas imitaciones retrospectivas del género arcaico que se esculpieron ya en la época romana. Pero el hallazgo de un trono gemelo (aunque inferior en arte) al de la villa Ludovici, ha disipado todas las dudas. Este segundo trono marmóreo, también dedicado al amor, procede de Grecia y fué adquirido para el



Fig. 357.— Estela funeraria.
(Museo de Atenas)

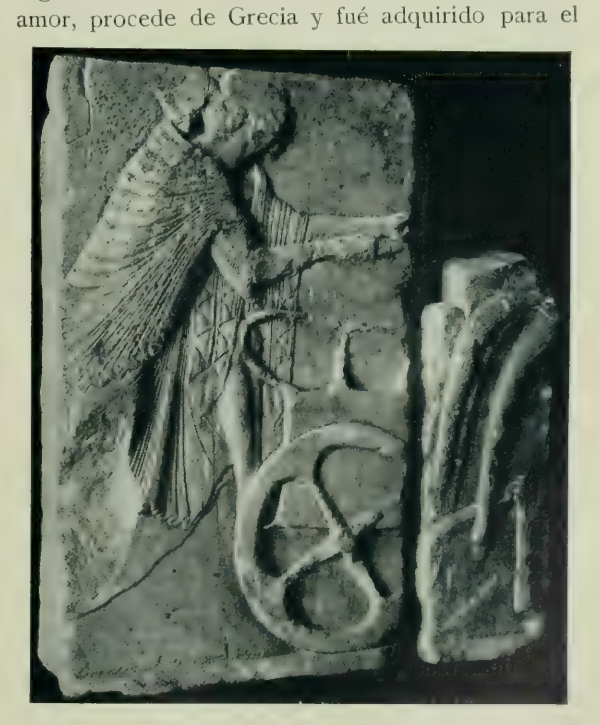


Fig. 358. — Relieve arcaico.
(Acrópolis de Atenas)



Fig. 359. — Demeter, Core y Triptolemo. Eleusis.

Museo de Boston; su forma es completamente igual á la del trono Ludovici, tiene también en los ángulos inferiores varios espacios triangulares que llena una decoración de palmetas, como los graciosos remates de su respaldo.

Mientras en Atenas se iniciaba una escuela elegante de escultores en mármol, en Argos y Sicyone, las dos ciudades dóricas, seguían reproduciéndose los tipos atléticos del joven desnudo.

Estas formas dóricas eran más favorables para la fusión en bronce que las más complicadas creaciones de la escultura jónica. Así se explica, pues, que en Egina y el Peloponeso coloque la tradición literaria los grandes centros de la escultura de fundición. Los atletas, construídos de líneas simples, en grandes planos, con su anatomía bien marcada, y las muchachas, encerradas en la indumentaria casi cilíndrica de su túnica, con su peplo poco plegado, eran más fáciles de fundir que las rizadas cores jónicas, de manto caído en pliegues graciosos. Así sabemos que Hageladas, un escultor dórico, fundió para Delfos un grupo de caballos y prisioneros de guerra, que pagaron los habitantes de Tarento. Onatas, otro fundidor, tenía varias obras famosas en Olimpia. De este tiempo, poco posterior á las guerras médicas, era el grupo de Harmodios y Aristogitón, llamado de *los dos tiranicidas* que estaba en la Acrópolis de Atenas, y era obra de dos escultores: Kritios y Nesiotes. De este grupo famoso de los tiranicidas no queda más que una copia romana en mármol, muy desfigurada, que se encuentra en el Museo de Nápoles (fig. 362). En cambio, poseemos algunas obras anónimas en bronce de este estilo, que son



Fig. 360.— Nacimiento de Venus. Trono Ludovici. *(Museo de las Termas)* Roma.

buena prueba de los resultados á que llegaron los escultores y fundidores en bronce del Peloponeso. Una de ellas es la pequeña cabeza arcaica del Museo de Atenas (fig. 363), que acaso fuese un retrato; la otra es la figura completa del auriga ó cochero, encontrada en Delfos, y que formaba parte del grupo de una cuadriga regalada acaso por Gelón de Siracusa, obra de la escuela de



Fig. 361. — Relieves laterales del Trono Ludovici. Roma.

un cierto Pitágoras de Regio. La figura está rígida, con los pies planos, sin acusar en todo el cuerpo el gesto más sutil; los pliegues caen rectos, el crá neo esférico revela su naturaleza dórica. A pesar de esta simplicidad de estilo, de su técnica severa, sin ninguna concesión amable, ¡cuánta belleza, cuán noble dignidad! El auriga de Delfos es ciertamente una de las más hermosas obras de la escultura de todos los tiempos (figs. 364 y 365).

Una de las cosas que contribuyen más al gran efecto estético del auriga de Delfos, es la sabia simplificación de sus formas; la sencillez de sus líneas se aviene naturalmente con las exigencias de la técnica en bronce. El metal ha corrido sin dificultad á lo largo de aquel cilindro de pliegues que viene á formar la figura; apenas ha tenido que desviarse dentro del molde para llenar un pequeño repliegue; se comprende que la fusión debía ser fácil, como el nacimiento de una criatura en un parto normal. El espectador, sin darse de ello cuenta, goza de este encanto secreto, no percibe violencia en aquella forma escultórica, que no puede imaginarse más que fundida. Si el auriga de Delfos fuese copiado en mármol, parecería un tronco excesivamente inmóvil, falto de vida y de expresión; pero ahora la vista se complace precisamente en aquella rigidez y puede apreciar muy bien los exquisitos detalles de los pliegues de la túnica floja ó de los cabellos rizados sobre un cráneo casi esférico.



Fig. 362.— Restauración del grupo de los tiranicidas.

Este estilo de los fundidores influía también en la técnica del mármol; la cabeza de efebo, del Museo de Atenas (fig. 338), con el cabello rizado, muestra la misma forma del cráneo, los ojos aún en forma de almendra y un último asomo de la sonrisa arcaica de los tiempos anteriores. La esfinge de Delfos, regalada por los griegos jónicos de Naxos, con sus largas trenzas (fig. 342), muestra, en cambio, bien visibles los caracteres del orientalismo del arte griego de las islas. Así, pues, vemos el gusto griego en este final del siglo v oscilar entre las dos grandes escuelas antiguas que representaban artísticamente el dualismo de la raza, concurriendo ambas á la decoración de los grandes santuarios nacionales.

Para completar el cuadro de la evolución del arcaísmo, hemos de hablar ahora de dos grandes maestros famosos,



Fig. 363.— Bronce arcaico. *(Museo de Atenas)*



Fig. 364.— Cabeza del Auriga de Delfos.

que á pesar de su vigorosa personalidad, mantienen en sus obras algunos de los preceptos tradicionales de las escuelas primitivas. Son estos dos el fundidor Myrón y el maestro Policleto de Sicyone, tomado después como modelo académico. Hablemos primero de Myrón: su personalidad es tan marcada, que por ciertos detalles pareció hasta hace poco, á los conocedores de sus obras, mucho más moderna de lo que era realmente. Es el artista del movimiento; los escultores posteriores no superaron la violencia extremada de los gestos en que se mueven sus figuras. Todo su esfuerzo parece dedicarlo á resolver esta dificultad de hacer saltar, moverse y correr sus personajes. La expresión y la psicología, la individualidad de sus estatuas, le parecen cosa secundaria; los antiguos decían de las esculturas de Myrón: *Córporum tenus curiosus, animi sensus non expressit;* esto es, que cuidó de representar la forma del cuerpo, pero fué negligente en estudiar *las sensaciones del alma.* Al contrario de lo que hemos dicho para el Auriga de Delfos, Myrón hubo de aprovechar la técnica en bronce, que le permitía sostener á sus estatuas metálicas en posiciones de equilibrio inestable, sorprendidas en los gestos violentísimos del movimiento, como su famoso Discóbolo, ó muchacho atlético en el acto de arrojar el disco (fig. 366). Todo el cuerpo está tirado hacia adelante, para producir después, con su balanceo, la reacción en que lanzará el disco, con la mano derecha. La izquierda parece rozar sobre la



Fig. 365. — Estatua del Auriga de Delfos.

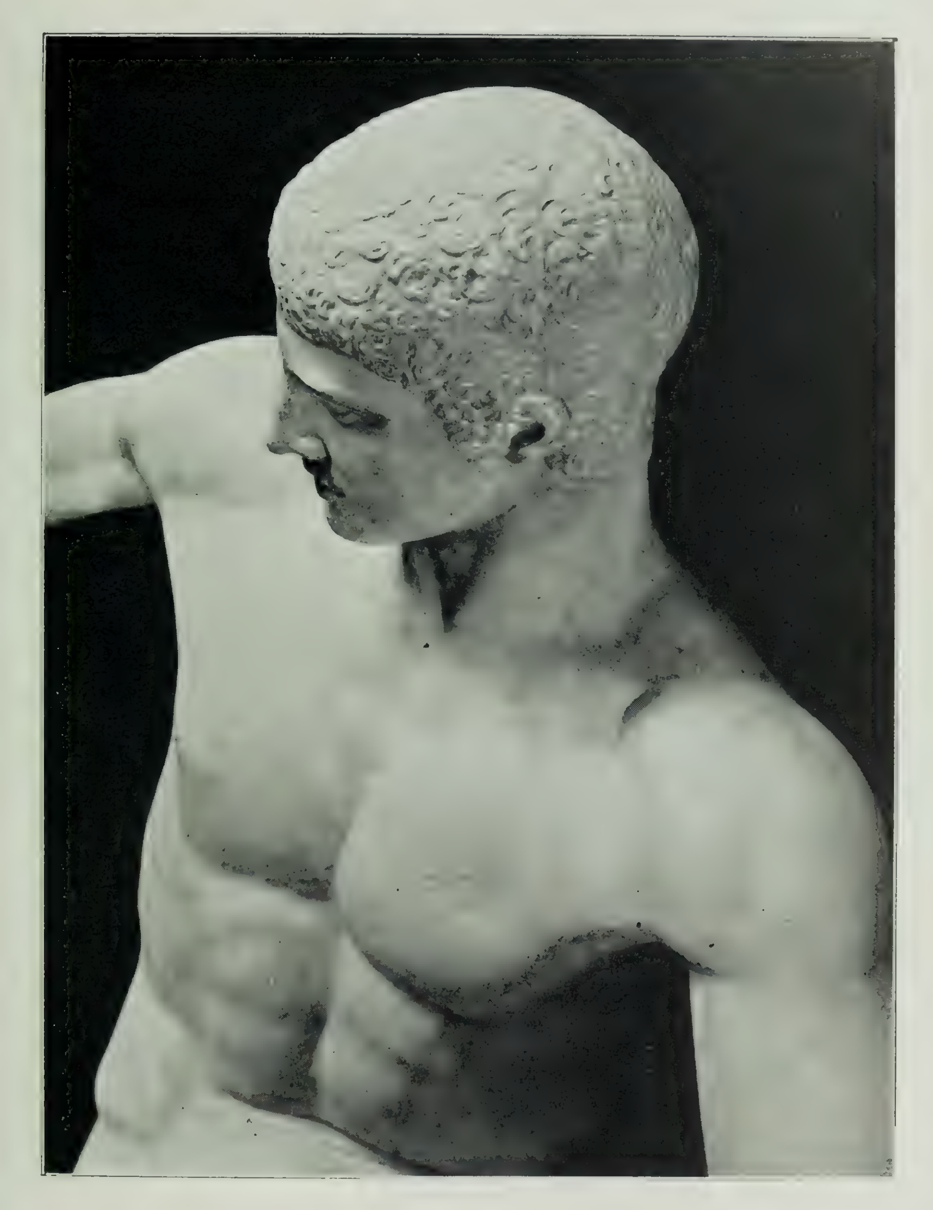


Figs. 366.—El Discóbolo de Myrón. Copia en mármol.

rodilla, sin duda para apoyarse también y hacer más fuerza; todo el movimiento de la figura está concentrado en esta acción de arrojar el disco. Los artífices romanos que la reprodujeron en mármol, la desfiguraron con soportes ó espigas para sostener mejor aquel cuerpo, que se apoya sólo en un pie; pero cuando modernamente en los gabinetes de arqueología se puede ver el Discóbolo de Myrón, fundido otra vez en bronce sin auxilio de troncos postizos de sostenimiento, sorprende la agilidad extraña con que se mueve la escultura.

La cabeza es también muy interesante: cubierta por rizos de poco relieve, como convenía á la fundición en bronce; el cráneo es aún redondo (Lám. XVII). En esta cabeza del Discóbolo es donde se ven más las supervivencias del arcaísmo del estilo de Myrón. Sin embargo, la mirada de este joven atleta se dirige al disco; toda su atención se concentra en aquel objeto que va á lanzar; es un instante de la vida del gimnasta, que pone en el juego toda su alma, sin ninguna expresión de otra parte espiritual.

Myrón parece haber tenido un especial cariño para estas naturalezas primitivas puramente sensibles. Tenemos de él un grupo delicioso de Minerva y el sátiro Marsias, cuando éste se ve sorprendido por el invento de la flauta, que la joven Minerva verifica sin esfuerzo alguno. Toda la sorpresa de una criatura medio humana, medio animal, está perfectamente manifestada en la figura del sátiro (fig. 367). Este grupo ha podido ser restaurado recientemente, con ayuda de una gemma tallada donde están las dos figuras; pero los copistas de la época romana reprodujeron casi siempre el sátiro solo; de la Minerva no hay más que una copia, en Francfort; la diosa se mantiene en ella de lado, apenas se vuelve un poco para prestar atención; la flauta de siete notas está en el suelo y el sátiro avanza gozoso para recogerla, dando brincos extraños, como un ser no domesticado. La fisonomía revela sorpresa y pasmo, mirando con ojos fascinados aquel primer invento de la diosa. Así se explica también que Myrón, que de la naturaleza humana recogía lo más sensual y material, expresara con tanta propiedad



La cabeza del Discóbolo de Myrón.



Fig. 367. — Grupo restaurado de Minerva y Marsias, de Myrón.

la figura de los animales. Era muy famosa en la antigüedad otra estatua suya, de una vaca, fundida en bronce, á la que, según los poetas de la antología, no le faltaba sino mugir.

Por primera vez nos encontramos en la historia del arte con una personalidad original, que supo llegar en la escultura más allá de la lucha con las dificultades de la técnica. Myrón es ya un especialista; para él lo interesante del hombre es el movimiento, y de la vida, la sensibilidad física. Antes de él hemos encontrado obras de arte maravillosas en Egipto, en Grecia y el Oriente, pero eran más bien obras sociales impersonales; ningún artista se destaca del conjunto característico de su escuela. Habrá, acaso, en una palabra, obras más bellas, obras más grandiosas, obras perfectas, pero una figura de artista tan personal como Myrón no la hemos encontrado hasta ahora. En la misma Grecia conocíamos varios nombres de escultores que firmaron sus obras en los siglos anteriores, como Antenor, el autor de una de las Cores, ó como Akermos, el autor de la Victoria primitiva de Delos, pero eran nombres tan sólo; Myrón es una primera personalidad real.

Poco sabemos de su vida; solamente que su maestro fué Hageladas, y que puede considerarse, por los muchos años que vivió en Atenas, como ciudadano del Atica. Su tradición dórica y de la escuela de los fundidores arcaicos es harto manifiesta; acaso podríamos ver destacarse aún mejor su personalidad



Fig. 368.—El Doríforo de Policleto. *Vaticano.*



Fig. 369.— Cabeza de otra copia del Doríforo. *(Museo de Nápoles)*

si conociéramos sus obras perdidas, como un Júpiter, que consta estaba en Roma en un edículo construído por Augusto, en el Capitolio.

Un segundo maestro, también renombradísimo en la antigüedad, fué Policleto, el más famoso de todos los artistas dorios, el artista de la austeridad elegante, de la belleza atlética. Fué también discípulo del fundidor Hageladas; produjo principalmente obras destinadas á ser fundidas en bronce. Su padre era también escultor, y empezó su carrera cuando ya los tipos dóricos del joven atleta y de la mujer con vestido de túnica y peplos habían llegado á su desarrollo completo; no tuvo, pues, que luchar con la parte técnica de la creación del tipo; le bastó con elevarlo á su perfecta belleza, y esto fué lo que consiguió con una de sus obras especialmente, que los antiguos llamaban *el Kanon* ó medida. No sabemos cuál de sus estatuas era este Kanon; se ha identificado con la figura de un joven llamado el Doríforo, que marcha con una lanza apoyada en el hombro (fig. 368). Es el joven llegado á la plenitud del desarrollo, con toda su fuerza muscular, con todas sus formas ya bien humanas; nada queda del efebo ó del muchacho, y en cambio los duros trabajos de la vida no han deformado aquel cuerpo intacto, como si acabara de salir de la crisálida. Se ha dicho que el Doríforo parece seguro de sí mismo, de su plenitud de fuerza, por puro instinto natural; no ha probado aún de lo qué será capaz, y avanza ingenuamente con la pica sobre el hombro. Esta figura es bellísima, en verdad, y digna de la reputación que parece tuvo ya en la antigüedad, pues



Figs. 370 y 371. — El Diadumeno de Policleto. *(Museo de Madrid)*

el Kanon era mirado como el modelo perfecto de las proporciones del cuerpo humano: la cabeza tiene la medida justa, el vientre y el pecho su desarrollo adecuado, brazos y piernas su longitud la más precisa. Sin embargo, esta escultura tiene aún muchos resabios de arcaísmo: está tallada con rudeza, los pectorales son planos, las líneas de la cintura y la cadera dibujadas fuertemente. Su movimiento es también acompasado: una pierna hacia adelante y otra hacia atrás *en báscula*, como los últimos atletas arcaicos de que hablábamos en el capítulo anterior; hay una ponderación y simetría excesivas, que es deliberada, pero no humana. Su belleza es la belleza de la simplicidad y las proporciones, no de la expresión.

Que la obra debía estar fundida en bronce lo indican, además de las tradiciones literarias, su misma técnica; la cabeza tiene los cabellos adaptados al cráneo, esférico, con pequeños rizos paralelos (fig. 369). Sin embargo, aun en estas copias industriales romanas, hechas en mármol sin gran dispendio, la figura conserva un extraño encanto que la hace inolvidable.

Policleto creó, además del *Kanon*, varias otras esculturas, de las que nos han quedado referencias escritas, y de dos de ellas tenemos varias copias en mármol. Una es el llamado *Diadumenos*, ó joven de la venda, que es otra figura de atleta, más joven que el Doríforo, representado en el preciso momento de ceñirse la frente con una *tenia* ó cinta, como hacían los corredores del estadio para contenerse la sangre en las sienes. La posición está bien sorprendida para producir una figura hermosa, con los brazos levantados y el


Figs. 372. — Amazona arcaica.
(Museo de Viena)

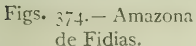
cuerpo tranquilo, en aquel instante en que se prepara animosamente para la lucha (figs. 370 y 371). Existen muchas copias del Diadumenos de Policleto, pero la única que conserva su cabeza propia es la del Museo de Madrid. Ella nos muestra con seguridad la fisonomía del joven atleta; su personalidad ya está más individualizada que la del Doríforo, acusa cierta expresión de sentimiento apacible, la que dan á veces la juventud y el pleno goce de las fuerzas físicas. La venda que sostenía con sus manos no se ha conservado en las copias en mármol, pero en el bronce debió resultar muy fácil soldar las cintas metálicas que completarían el gesto de la figura.

La otra estatua de Policleto, de la que existen copias abundantes, es una amazona de pie, vestida con una túnica que apenas le cubre los pechos. El tipo de las amazonas es siempre algo melancólico y hasta trágico; las bellas jóvenes combatieron siempre heroicamente, pero siempre resultaron vencidas. Muchas veces fueron representadas á caballo, y heridas; tenemos un solo ejemplar de amazona arcaica en una estatua del Museo de Viena, preciosa porque indica los momentos preliminares de la formación del tipo (fig. 372). Herida al parecer mortalmente, la amazona de Viena está de pie, lleva una túnica corta y un simple cinturón, con los dos pechos cubiertos por finísimo ropaje, plegado al estilo arcaico.

La amazona de Policleto también está de pie y sin salirse de unas líneas generales bastante simples, como convenía á una figura que debió fundirse en bronce. Acaso apoyaba uno de sus brazos en un pilar; el otro brazo lo hace descansar sobre la cabeza (fig. 373). Existen variantes de tal categoría en estas estatuas de las amazonas


Fig. 373. — Amazona de Policleto.
(Museo Vaticano)





Figs. 374.— Amazona de Fidias.



Fig. 375.— Amazona de Cresilas.



Fig. 376.—Amazona de Faramón.

en pie que se nos han conservado, y se ha creído ver en ellas cuatro tipos distintos, respondiendo á las cuatro esculturas que, en competencia para el templo de Efeso, hicieron Policleto, Fidias, Cresilas y Faramón. Es curiosa la anécdota que supone que los administradores del templo aceptaron como jueces á los propios cuatro autores de las amazonas. Cada uno señaló la suya como la mejor, pero como segunda coincidieron los rivales en fijar la de Policleto.

Esta unanimidad hizo que la de Policleto, venciese en el concurso; su tipo puede distinguirse fácilmente por el estilo, tan propio del maestro, la simetría ó ponderación del gesto y la alternancia de movimientos, tan característica del maestro de Sicyone.

Se apoya esta amazona sobre su pierna izquierda, lo mismo que el Doríforo y el Diadumenos; la otra pierna queda libre en posición de báscula, en cambio el brazo izquierdo descansaba sobre la cabeza.

Ultimamente se han identificado casi las otras tres amazonas de los maestros que, en competencia con Policleto, tomaron parte en el concurso de Efeso. Las cuatro son muy parecidas, lo que indica cómo los griegos tenían poco empeño en salirse de los tipos cuando éstos eran perfectos y tradicionales. El arte está, no en la invención de una forma, sino en la armonía nueva con que esta



Fig. 377. – Cabeza de la amazona de Cresilas.

forma puede indefinidamente interpretarse. El tipo de la amazona estaba ya creado, lo vemos iniciarse en la amazona arcaica del Museo de Viena; las variantes de los pliegues de la túnica, del gesto y la expresión, imperceptibles á primera vista, son lo que les daba su principal valor artístico. Así, por ejemplo, la amazona de Cresilas apenas se distingue de la de Policleto, pero se apoyaba en una lanza (fig. 375). Su cabeza es también de otro ser moral; la amazona de Cresilas tiene una expresión más femenina que la de Policleto (fig. 377). No resultan tan seguras las identificaciones de la amazona de Fidias y de la de Faramón, propuestas por Furwaengler (figs. 374 y 376). La de Fidias apoyaba el brazo en la lanza; su túnica más larga cae por la espalda; al revés de las de Policleto y Cresilas, lleva descubierto el seno derecho. La de Faramón descansa su mano sobre la cabeza, como la de Policleto, y usa túnica cerrada como la primitiva amazona del Museo de Viena.

Parece significativo que fuese Policleto, entre los grandes maestros del principio del siglo v antes de J.C., quien ganara el concurso de Efeso.

En su época representaba Policleto la tendencia dórica de atletismo y severidad. Su escuela de Sicyone, en el Peloponeso, país dórico por excelencia, se contraponía á las nuevas tendencias de la escuela de Fidias, que estaba entonces también en el apogeo de su gloria. Fidias representa esta libertad nueva y la fusión completa de la sensualidad jónica con las tradiciones de la Grecia occidental; en cambio, Policleto era siempre el escultor en bronce de las figuras de grandes planos, líneas acentuadas, movimientos tranquilos, cabezas algo esféricas y sin apenas expresión. Por esto lo consideramos como el último de los grandes escultores arcaicos, aunque en su tiempo la escultura hubiese llegado á una perfección completa. Una figura suya colosal de Juno, que existía en el templo de Argos, fundida en metales preciosos, se contraponía ya



Fig. 378. — Cabeza de la Juno de Policleto. *(Museo Británico)*



Fig. 379. — Moneda de Argos con la Juno de Policleto.

en la antigüedad á las estatuas colosales de Fidias, el escultor de Atenas, que erigió en la Acrópolis y en Olimpia figuras admirables de divinidades también de tamaño colosal.

El emplazamiento del antiquísimo templo dórico de Argos ha sido excavado hace pocos años por la escuela americana de Atenas con escaso resultado; apenas si se pudo comprender vagamente la planta del edificio y nada se obtuvo en cuanto á las esculturas que debieron decorarlo ó al simulacro de la diosa. Pero Waldstein, que dirigía las excavaciones y se había entregado por completo al estudio del problema, creyó descubrir una copia de la Juno de Policleto en una cabeza del Museo Británico (fig. 378). Una moneda de Argos nos conservaba el tipo de la diosa gigantesca ciñendo diadema (fig. 379), y no puede negarse que de la comparación escrupulosa de la cabeza de mármol del Museo Británico y la moneda, nace en seguida una gran seguridad para su exacta atribución. El estilo es también el de Policleto; las mejillas llenas como la cabeza del Doríforo, los ojos en arco acentuado, el labio pendiente como los del Diadumeno.



Fig. 380.—Sarcófago pintado de Clazomene.

Mientras la escultura iba avanzando en la formación de los tipos, la pintura, más lentamente, iba también familiarizándose con la técnica. En esta época debían ya empezarse á decorar los grandes muros con frescos monumentales, que por las descripciones comprendemos que debían formar fajas superpuestas con las escenas de los temas predilectos del arte griego: combates con gigantes ó amazonas, guerra de Troya, ordenadas unas á continuación de otras. Así las vemos adornar los vasos pintados de esta época, divididos en zonas horizontales con escenas; así estaba decorada con infinidad de asuntos una caja con relieves de marfil que Pausanias vió en Olimpia y describe profusamente. Es el mismo procedimiento de acumular los asuntos que emplean los pintores de la Edad media y los primitivos italianos del Renacimiento: la pared está dividida ingenuamente en zonas con los recuadros al fresco; unos á continuación de otros. Los fondos eran claros y las figuras se destacaban por obscuro, como en los vasos, en que las siluetas dibujan los personajes con una mancha uniforme de color (fig. 382). Algunos de estos pintores de vasijas de tierra cocida, decoradas con figuras negras, poseen ya gran habilidad para el dibujo, firmando algunos vasos con verdadero orgullo. Reproducimos el más insigne monumento cerámico de la época de las figuras negras, el llamado *vaso François* porque fué descu-



Fig. 381. — Tableta pintada de un guerrero. *(Museo de Atenas)*

bierto por un pintor francés que llevaba este nombre, en una tumba de Chiusi, en la Etruria. Este vaso debió proceder de Grecia, pues está firmado por Klitias y Ergotimos, de los que se han descubierto otras obras en el suelo griego.

La cerámica nos da idea del dibujo y de los modelos de las composiciones de esta época, pero su color es siempre el del fondo terroso y el esmalte negro. Los frescos tenían una gama más rica; sin embargo, ningún rastro nos ha quedado de las decoraciones murales de los primitivos pintores griegos. Una serie de sarcófagos de tierra cocida pintada, descubiertos en Clazomene, enseña algo de la gama ó tonalidades que usaban con preferencia, porque aquí la decoración no se reduce ya al negro y rojo, como en la cerámica, sino que algunas figuras son de color (fig. 380). Pero lo que da más viva idea de la especial belleza que se podía obtener en los frescos de siluetas obscuras son varias estelas pintadas con colores claros, de manchas uniformes, encontradas en Tesalia, y la preciosa tableta de cerámica descubierta en la Acrópolis de Atenas, representando un guerrero cuyo nombre no puede leerse, pero sí el calificativo de *Kalos* ó bello (fig. 381). El cuerpo es una sola mancha rojiza, y la silueta aparece tan elegantemente recortada, que tiene acaso mayor interés que otras obras más perfectas, en las que los artistas se encuentran ya más tarde en posesión de la perspectiva y el claro obscuro.

En los vasos es ingeniosa la manera de expresar el sexo femenino de las figuras, pintando las carnes de un esmalte blanco. Así se puede ver en el vaso François, que mientras los personajes masculinos están simplemente recortados en si-



Fig. 382. — Las Gorgonas persiguiendo á Perseo. Pintura de un vaso.

luetas negras sobre el fondo uniforme de la tierra cocida, las mujeres tienen la cara y brazos y pies de un color más claro. La fig. 383, que reproduce un fragmento de una composición del juicio de Paris, y la fig. 382, muestran bien este estilo de la cerámica de figuras negras y la diferenciación de los personajes femeninos con el esmalte blanco para indicar las carnes. Una vez llenas de color negro las manchas de las figuras, se marcaban con un buril, con líneas grabadas, los pliegues y detalles de la forma. Con estos tan simples elementos, los decoradores de la cerámica griega de figuras negras, conseguían á veces resultados admirables. Conocemos algunos nombres de pintores ya de esta época arcaica que firmaban sus vasos, como Amasis, Exequias, Nearcos y Klitias. En el vaso François el nombre de Klitias aparece reunido con el del alfarero Ergotimos, cuyos productos, como vemos, se enviaban á la Etruria: las fábricas de Atenas hacían un gran comercio de su cerámica de figuras negras, que habían invadido los mercados del mundo antiguo. Los vasos pintados nos enteran ya en el siglo sexto de muchas particularidades de la vida griega, pues aunque los asuntos sean principalmente heroicos, no pocas veces reproducen escenas de la vida privada, muebles y objetos en abundancia y hasta algunos monumentos, como fuentes, templos y palacios, que, á pesar de su estilización, sirven para reconstruir edificios desaparecidos, como la tan celebrada fuente Kalliroe, cerca de Atenas.



Fig. 383. — Mercurio y las tres diosas. Cerámica de figuras negras.

No sólo los pintores sino los alfareros eran famosos y dignos de firmar sus obras maestras. La cerámica griega usa un número reducido de formas típicas, que suele reproducir siempre del mismo modo, pero con aquellas delicadas variaciones de la curva que son lo que las hace verdaderamente artísticas. Un lecito ó jarro de largo cuello es siempre un lecito, como un *kilix* ó copa es siempre un *kilix*, y un ánfora ó crátera son siempre del mismo tipo, pero en la curva-



Fig. 384. — Cerámica griega común. *(Colección Sagarra)*

tura del cuello ó del vientre los alfareros hacen variaciones delicadísimas, que son fuente de belleza artística. Hasta en los productos industriales de cerámica ordinaria, sin pintar, las formas son elegantes y se resienten del parecido con los nobles tipos de los grandes vasos pintados de las fábricas de Atenas (fig. 384).

Resumen.— Los santuarios griegos eran conjuntos monumentales construídos alrededor de un gran templo. Los más antiguos son Delfos y Olimpia. Delos tuvo importancia más tarde. Además del templo existen las capillas de las ciudades, ó *tesoros*, y multitud de exvotos, estatuas y trofeos. Las excavaciones de Olimpia han dado á conocer las esculturas de los frontones del templo de Júpiter, de severa belleza dórica. El templo de Egina estaba también decorado con composiciones de escultura en los frontones, que revelan más aún un estilo casi metálico de fusión en bronce. Otros frontones decorados aparecieron en las excavaciones de la Acrópolis de Atenas, y el más antiguo, descubierto en 1911, es el frontón de un templo de Corfú. Una escuela de escultores fundidores florece en Argos, en el Peloponeso, paralela á la escuela de escultores en mármol de Atenas. El primer gran maestro fundidor fué Hageladas. De él aprendieron Policleto, Myrón y hasta Fidias. De Myrón conservamos su Discóbolo, y ya más incompleto, el grupo de Minerva y Marsias. De Policleto tenemos debidamente reconocidos los tipos del Doríforo, el Diadumenos y la Amazona, y acaso la cabeza de la Juno de Argos. La pintura durante el siglo vi y la primera mitad del v, debía decorar con frescos los templos, desarrollando en fajas paralelas las escenas de asuntos heroicos. Así están decorados los primeros vasos con figuras de siluetas negras. Respecto al color, podemos apreciar algo de su estilo en los sarcófagos de Clazomene y las estelas y tabletas pintadas.

Bibliografía. — Homolle: *Fouilles de Delphes*, 1902. Doerpfeld: *Olimpia bildwerke*, 1880. Furwaengler: *Aegina, das Heiligtum der Aphaia*, 1906. *Meisterwerke der griechischen plastik*, 1893 (traducción inglesa: *Masterpieces of greek sculpture*).— Collignon: *Histoire de la sculpture grecque*, 1885. Loewy: *Inschriften griechischer bildhauer*, 1885. *Storia aella scultura greca*, 1911. Walstein: *The argive Hera of Policleitus*, 1901. — Collignon: *Les statues funéraires dans l'art grec*, 1911.— P. Paris: *Policleto*. Furwaengler-Reichold: *Griechischenvasenmalerei*.— Collignon y Couve: *Catalogue des vases peints du Musée national d'Athènes*, 1902. Pottier: *Vases antiques du Louvre*, 1897.



Fig. 385.— Vaso llamado François. *(Museo de Florencia)*



Fig. 386. — La Acrópolis de Atenas antes de 1885, con la llamada *Torre franca* de la Edad media

CAPITULO XIV

LAS CONSTRUCCIONES DE LA ACRÓPOLIS DE ATENAS. — PERICLES Y FIDIAS. — EL PARTENÓN. LOS PROPILEOS. — EL ERECTEO. — EL CAPITEL CORINTIO. — LA ESTATUARIA ÁTICA EN EL SIGLO V. POLIGNOTO Y LA PINTURA MONUMENTAL. — LA CERÁMICA.

La Acrópolis de Atenas estuvo habitada ya desde los tiempos prehelénicos. Tiene la planta alargada, como el castillo de Tirinto. Es exactamente una de esas colinas rocosas, poco elevadas sobre la llanura, que prefirieron los príncipes micénicos para sus moradas reales. La leyenda suponía que allí había habitado un primer ser semidivino, Cécrops, hijo de la misma Tierra, y que había compartido después el lugar con otro héroe recién llegado, el ilustre Erecteo, de quien descendían los primitivos reyes de Atenas. Un gran trozo de murallas de piedras poligonales mal escuadradas, del tipo llamado *ciclópeo* ó *pelásgico*, puede verse aún en el muro de sostenimiento del terraplén de la Acrópolis, por el lado Sur. En las excavaciones del recinto de la muralla, comenzadas en 1885 y que se continuaron durante varios años en toda el área de la Acrópolis, hasta llegar á las capas del terreno virgen, se descubrieron nuevos trozos de esta muralla pelásgica y restos de habitación que debían formar parte de la primitiva residencia real.

Más tarde, el castillo prehelénico, abandonado por sus señores, como todas las acrópolis feudales, estuvo exclusivamente destinado al culto. Minerva pasó á residir en la casa de Erecteo, el legendario primer rey de Atenas. Cuando

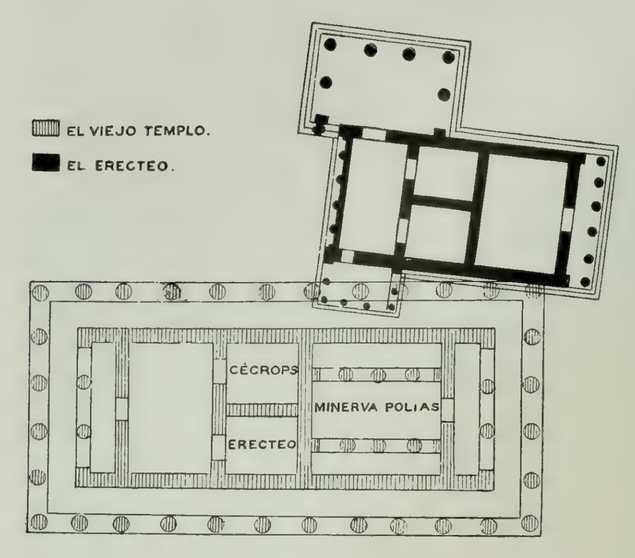


Fig. 387. — Disposición relativa del *viejo templo* de la Acrópolis y el Erecteo.

se compilaron los poemas homéricos, en el siglo VI antes de J.C., Atenas era todavía una ciudad secundaria; sin embargo, por lo que se comprende del texto, el santuario de la Acrópolis ya comenzaba á ser famoso. En la *Ilíada* y en la *Odisea* se habla dos veces de los templos primitivos de la Acrópolis, que los persas destruyeron poco más tarde. No obstante, á pesar de la gran cantidad de restos de escultura y arquitectura descubiertos por las excavaciones de la Acrópolis, no tenemos aún idea clara de la disposición general del santuario de Atenas antes de la guerra. No sabemos aún con certeza si había varios templos, ó si todos los cultos estaban reunidos en un solo edificio, un viejo templo con varias *cellas,* del que aparecieron los cimientos de la planta en las excavaciones.

Cuando Temístocles, preveyendo la inminente caída de Atenas en manos de los persas, aconseja á los atenienses que abandonen la ciudad, habla de dos divinidades femeninas: una de ellas quedará en la Acrópolis; la otra, que era la famosa Minerva Polias, seguramente un ídolo primitivo de madera, los atenienses se la llevarían consigo, como paladio sacrosanto que debía protegerles hasta el día del regreso. En el *viejo templo* descubierto en las excavaciones de la Acrópolis, Minerva Polias compartía allí el culto con los de Cécrops y Erecteo; los dioses eran tolerantes en Atenas, y sabían vivir en común en la ciudad que habitaban también armónicamente dorios y jonios. Esto daba á la planta del *viejo templo* una disposición singular: por un lado tenía una gran *cella* con dos filas de columnas, para la *icona* de Minerva Polias; por el otro lado, detrás de una antesala común, la parte ancha del santuario se dividía en dos cámaras, una para el culto de Cécrops y otra para el de Erecteo (fig. 387).

Al regresar Temístocles con sus conciudadanos á Atenas, la Acrópolis no era más que un montón de ruinas. Las estatuas votivas que habían adornado las vías sacras, cubrían el suelo mutiladas, como las esculturas de los edículos, y el *viejo templo* de Minerva Polias había sido arrasado por el bárbaro invasor. Tan absoluta sería su destrucción, que los atenienses no se sintieron con ánimos para reedificarlo; se terraplenó otra vez la plataforma, con los cascotes y restos de las construcciones anteriores, y se echaron las bases de otro nuevo templo en una parte más alta del recinto, donde después tenía que levantarse el Partenón. El



Templo en el Iliso. El Erecteo. La Minerva Promacos. El Partenón. Los Propileos. Templo de Minerva Nike. Puerta Beulé.

Fig. 388.— Restauración de la Acrópolis de Atenas.

edificio proyectado por Temístocles debía tener cien pies de largo, y por esto se llamó *Hecatompedón;* sus cimientos se han reconocido debajo de los cimientos del Partenón; su planta, algo más estrecha, tenía la disposición más alargada de los edificios dóricos arcaicos.

El Hecatompedón fué una construcción desgraciada; la iniciativa de Temístocles de abandonar el lugar santo, donde había estado el *viejo templo*, y de querer trasladar la venerada imagen de Minerva Polias á otro sitio de la Acrópolis, no fué bien recibida por la parte más conservadora y supersticiosa del pueblo de Atenas. Parece que después de Temístocles la construcción fué suspendida por estas razones, y que durante el gobierno reaccionario de Cimón se pensó seriamente en reedificar el *viejo templo.* Los tambores de las columnas preparados para el Hecatompedón se emplearon como simples sillares en una cortina de muralla de la misma Acrópolis.

Sin embargo, el lugar escogido para el Hecatompedón tenía la ventaja de ser el más alto de la Acrópolis. Cuando después del destierro de Cimón, Pericles asumió en absoluto el gobierno de Atenas, la idea de reconstruir el *viejo templo* fué definitivamente abandonada y se adoptó, sin más vacilaciones el proyecto de Temístocles de cambiar el emplazamiento del templo de la diosa. Plutarco, al escribir la vida de Pericles, insiste repetidamente en su espíritu liberal y su educación filosófica, que le hacía despreciar augurios y supersticiones no aceptables por la razón. Esto explica también que durante todo su gobierno hubiera siempre un partido contrario á las construcciones que, por disposición suya, se levantaban dentro de la ciudad y en la Acrópolis, principalmente en el Partenón. Seguramente alude Plutarco á esta hostilidad del pueblo de Atenas



Fig. 389.—La Minerva Lemnia, según Amelung.

hacia el nuevo templo, cuando recoge la anécdota de un accidente maravilloso, del cual Pericles no dejó de sacar gran partido. Mientras se efectuaban las obras de la Acrópolis, ocurrió un hecho que probaba que la diosa, no sólo no se oponía á estas construcciones, sino que honraba tales trabajos con su presencia. Un obrero, el mejor y más estimado de sus jefes, cayó de lo alto, y estando en la agonía, Minerva se le apareció en sueños, realizando su milagrosa curación. Esto indica, por lo menos, que entonces todavía se ponía en duda si Minerva aceptaba ó no las reformas que se efectuaban en su santuario.

Aunque nacido de una de las más ilustres familias de Atenas, Pericles desdeñaba igualmente á la aristocracia, orgullosa de sus riquezas, y al pueblo, ignorante, que recelaba siempre de sus altas iniciativas. Se sostuvo en el gobierno sólo por la rígida austeridad de su vida, pagando siempre con su persona en las guerras y en todas las dificultades nacionales. Atenas acabó por acostumbrarse á su genio superior y á compartir con él su gran pasión: el amor por la belleza. Pericles era uno de esos espíritus especialmente conformados que tienen el sentido de lo estético extrañamente desarrollado; el culto de lo bello es para ellos como una religión, que decide su moral y estimula su voluntad.

Pericles había intentado reunir en Atenas una especie de Conferencia de la Paz, en la que los diputados de todas las ciudades griegas tratarían en común de la manera de restaurar todos los templos destruídos por los persas. Los antiguos gobiernos de las ciudades libres de Grecia rehusaron esta invitación, y desde aquella hora Pericles ya no pensó más que en Atenas. Atenas, su patria, sería, pues, la ciudad ideal, el emporio del pensamiento y del arte, la Grecia de la Grecia, y como él mismo decía, la educadora de todos los helenos. Con inconcebible audacia se apoderó, para el embellecimiento de Atenas, del tesoro de la Liga, depositado en la isla de Delos, escogida para guardarlo como lugar neutral. Este dinero había sido reunido por suscripción para continuar la guerra con los persas. Pericles no pudo justificar semejante golpe de Estado más que con el sofisma de decir que, si Atenas gastaba aquella suma, también ella sola aseguraría la paz, y que los aliados no tenían derecho á pedirle

cuentas porque lo había empleado en otro fin del señalado en un principio.



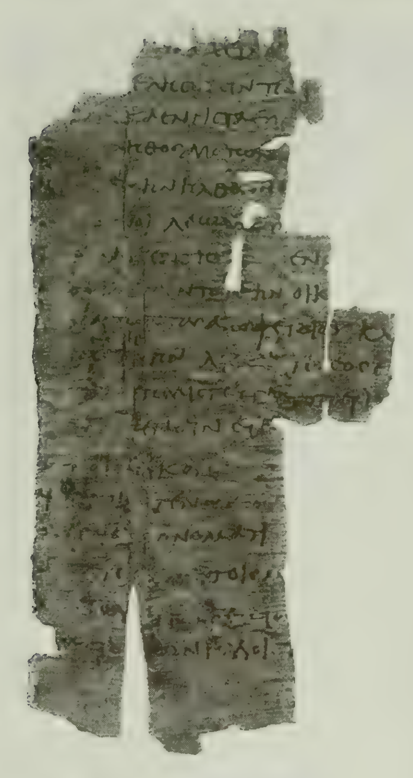
Fig. 390.—Minerva Partenos.

Se comprende que este gesto dictatorial de Pericles tenía que enemistarle aún más con algunos de sus conciudadanos, que dijeron que Atenas se deshonraba abusando de la confianza de las ciudades aliadas; pero, en cambio, con sus recursos y los trabajos emprendidos, provocó la reunión en Atenas de los artistas principales de toda la Grecia. Como intendente y director general de todas las obras hubo de poner á Fidias, un escultor que ya se había distinguido en trabajos anteriores. Cuando empezaron estas reformas de Atenas, Fidias ya no era joven; pertenecía aún á la generación que, si no había combatido personalmente con los invasores persas, se había educado por lo menos en el entusiasmo nacional que dejó el recuerdo de aquellos días gloriosos. Había empezado como pintor en la escuela de Polignoto, donde había quedado su hermano Panainos. Dudando de su vocación, se trasladó á Argos para aprender al lado del viejo maestro fundidor Ageladas, quien en 470 antes de J. C. estaba en el apogeo de su fama, y del que habían aprendido ya Myrón y Policleto. Con todos estos cambios de disciplina artística, Fidias alcanzó una gran habilidad en todas las técnicas; su espíritu se enriqueció con todos los recursos é invenciones de la escuela jónica pictórica de Polignoto, y con la seriedad y ponderación dórica de los escultores de Argos. Poco sabemos de su juventud y de su vida; á éste, el artista más grande que haya tenido la humanidad, no le dedicaron los escritores antiguos una especial biografía; los datos de su trágica existencia tienen que recogerse, perdidos en breves anécdotas intercaladas en libros de carácter general. Así, por ejemplo, sabemos que en su juventud, decidido ya por la escultura, hizo en Platea una estatua de Minerva, y se le atribuye también otra de un Apolo encontrado en Roma, en el Tíber. (Lám. XVIII.)



Fig. 391.— Gemma de Viena con la cabeza de Minerva Partenos.

Después, por encargo de los atenienses que vivían en la isla de Lemnos, hubo de ejecutar una Minerva, que se conservaba en la Acrópolis de Atenas con el nombre de la *Lemnia*. Esta parece haber sido de dimensiones poco mayores del natural, y pasaba por la más bella de las estatuas de Fidias. Los verdaderos inteligentes, como Luciano, estimaban esta escultura diciendo que *la obra* de Fidias

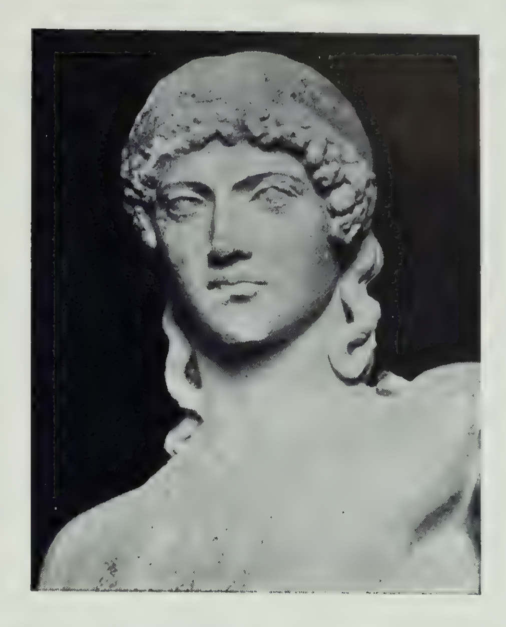

Fig. 392. — Papirus de Ginebra con el proceso de Fidias.

era la Lemnia. Una estatua de Minerva, del Museo de Dresde, á la que se adaptaba exactamente una cabeza del Museo de Bolonia, fué reconocida por Furwaengler como una copia de la Minerva Lemnia; pero la atribución de Furwaengler empieza á inspirar gran desconfianza, porque la estatua bellísima de Dresde seguramente se puede atribuir á Fidias joven, pero quedan muchas dudas que impiden asegurar sea precisamente la Lemnia, la maravillosa y ponderada obra del gran escultor. (Lám. XVIII.) Amelung insiste en que el tipo de la Lemnia debe más bien buscarse en una serie de copias romanas derivadas de un original griego, también fidiaco, y ha propuesto hacer de todas ellas una bellísima restauración (fig. 389).

Fidias fué el escultor de las Minervas. Después de la Lemnia ejecutó, por encargo de Cimón, una gigantesca escultura, también de la diosa, que se levantaba sobre un pedestal en el centro de la Acrópolis. Esta fué la que Plinio llamaba «la gran Minerva de bronce», más conocida con el nombre de *la Promacos*. Tenemos una idea de su gesto guerrero por la reproducción de algunas monedas romanas: tenía en una mano el escudo, algo separado del cuerpo, y con la otra blandía la lanza. En la vista general de la Acrópolis de Atenas que reproducimos (fig. 388), puede verse la importancia de esta figura de bronce en la silueta general del santuario.

Por fin, la tercera Minerva de Fidias, en la misma Acrópolis de Atenas, era la gran Minerva de marfil y oro, que debía substituir al viejo ídolo de Minerva Polias en el Partenón. Cuando Pericles puso á Fidias por director de los trabajos de embellecimiento de Atenas y de la Acrópolis, y como *strategos* ó general de la ilustre cohorte de artistas escultores y arquitectos á sus órdenes, Fidias no se contentó con esta dirección superior, sino que tomó para sí el trabajo de más responsabilidad, el de la imagen que tenía que venerarse en el interior del nuevo templo. Este se llamaría Partenón, que quiere decir *estancia de la Virgen:* la estatua de Minerva acabó, pues, por llamarse simplemente la Partenos. Fidias quería que esta nueva diosa de Atenas fuera tan sólo de mármol, pero el pueblo exigió que fuese de marfil y oro. Tenía en una mano la Victoria y con la otra se apoyaba sobre el escudo. No tenemos de esta famosísima Minerva más que tres pequeñas copias de la época romana; las grandes estatuas de los santuarios, apenas accesibles, no se prestaban mucho á ser fielmente reproducidas por los copistas; su imponente majestad desaparecía al reducirse





Obras atribuídas al cincel de Fidias en su juventud. El Apolo del Tíber y la Minerva de Dresde.

de tamaño (fig. 390). Una gemma de Viena nos da idea de la cabeza de la Partenos, con su casco de la esfinge y el alto penacho (fig. 391).

Una parte del marfil y el oro de que estaba labrada la Partenos, desapareció del taller de Fidias, y éste fué injustamente acusado y condenado, y según dijeron Plutarco y Diodoro, murió en la prisión. Otra tradición también antigua suponía que Fidias pudo escapar, y que, refugiado en Olimpia, tuvo tiempo antes de morir de labrar allí el Júpiter tan admirado del gran santuario. Un trozo de las crónicas de Atenas, descubierto hace tres años en un papirus de Egipto, ha venido á confirmar esta versión (fig. 392). Primeramente nos da el curioso detalle de que los atenienses, con otros aliados, que podrían ser los administradores del santuario de Olimpia, organizaron una expedición á la ciudad de Adulia, en el mar Rojo, para comprar el marfil de las estatuas. El papirus de Ginebra da testimonio también de que Fidias fué efectivamente condenado; pero que habiendo intercedido los de Olimpia, los atenienses le pusieron en libertad bajo fianza de cuarenta talentos de oro, es decir, una cantidad considerable, que prestaron los administradores de Olimpia para quedarse con el gran escultor. Queda todavía en duda si Fidias fué devuelto á Atenas después de concluído el Júpiter, para morir en la cárcel, ó si murió en Olimpia, como hace suponer el hecho de que sus descendientes se establecieran en esta última ciudad, donde desempeñaban el cargo honorífico de conservar la estatua de Júpiter.


Fig. 393.— Retrato de Pericles.

El proceso de Fidias no era más que una tentativa para concitar la opinión pública contra Pericles; hiriendo así al artista, querían ver sus enemigos cómo el pueblo acogería una acusación contra el propio dictador. Pericles tuvo, pues, que defenderse toda su vida, entre burlas y veras, viendo impotente condenar sin razón á sus amigos. Tenemos un retrato de Pericles, por Cresilas, del que se conservan varias copias, que transparenta su carácter enérgico reunido á un alma soñadora (fig. 393). Tenía el cráneo alargado, lo que se disimulaba con el casco; Fidias, en cambio, en el escudo de la Minerva Partenos, se representó á sí mismo como un viejo todavía fuerte, pero calvo y de facciones duras; estos dos hombres, que juntos determinaron la producción en Atenas de las más bellas obras de la humanidad, parecen ellos mismos no haber estado exentos de deformidades físicas. Así á veces la propia imperfección es estímulo incesante para el ideal.

Fidias y Pericles transformaron Atenas, de una ciudad secundaria que era, en el centro espiritual de la raza griega. Durante dos siglos Atenas fué verdaderamente el alma de la Grecia; su acción, comenzada á mediados del siglo quinto antes de J.C., duró todo el siglo cuarto. El Partenón, erigido sobre los cimientos del edificio de Temístocles, fué proyectado de nuevo por Ictinos, uno de los



Fig. 394.— El Partenón. Fachada oriental.

arquitectos al servicio de Pericles. Tenía ocho columnas en sus fachadas principales y diez y siete en las laterales. Es una particularidad del Partenón que detrás de la gran *cella*, con la estatua de la diosa, se hallaba la otra dependencia posterior del opistodomos, relativamente grande. Se ha supuesto que en un principio se querían instalar allí los servicios del culto de Cécrops y Erecteo, que en el *viejo templo* estaban reunidos con el de Minerva.

Exteriormente, el Partenón era de orden dórico. Cuando se ejecutó, el estilo tradicional dórico había llegado á la perfección. Las columnas, finamente alargadas, tienen una éntasis ó ensanchamiento central sólo de 17 centímetros, lo que, sin embargo, les quita la rigidez de la línea recta de sus aristas. Todo en el Partenón está calculado con minuciosa perspicacia para producir su efecto de maravillosa perfección. Todas las líneas se hacen ligeramente curvas, con el fin de destruir las desviaciones de la perspectiva. En 1847 el arquitecto inglés Penrose se hizo célebre descubriendo estas curvas, que substituían á las líneas horizontales en el trazado del Partenón. El edificio fué construído en nueve años, del 447 al 438 antes de J.C. La decoración escultórica no estaba aún terminada cuando Fidias fué procesado, por lo que sus discípulos tuvieron que terminar solos la obra, por la voluntad inquebrantable de Pericles. La decoración estaba repartida en la fachada, en las metopas y en los frontones; debajo del pórtico corría un friso sin triglifos, que se desarrollaba sin interrupción como los frisos jónicos.

El conjunto de esta decoración ha llegado hasta nuestros días mutiladísimo. El templo fué transformado durante la Edad media en iglesia cristiana, y más tarde en polvorín, que hizo explosión cuando el sitio de Atenas por los venecianos en 1691. Las dos fotografías que reproducimos (figs. 394 y 395) muestran cómo el gran edificio, al ocurrir la explosión, se abrió por los lados; las dos fachadas principales resultaron menos destruídas, pero las laterales se desploma-



Fig. 395. — El Partenón. Fachada occidental.

ron; las columnas, cuyos sillares cubren el suelo, fueron proyectadas horizontalmente por la fuerza de la explosión. Las esculturas que quedaban aún en el glorioso edificio, tan mal tratado, fueron arrancadas á principios del siglo XIX, con consentimiento del gobierno turco, y trasladadas al Museo de Londres. De los grupos que decoraban los frontones, quedan sólo unas cuantas estatuas; su disposición en el propio lugar no se conocería si no fuera por las descripciones de los antiguos y los deficientes croquis que tuvo el capricho de dibujar un pintor francés, Carrey ó Faidherbe, que acompañó á un embajador de Luis XIV á Constantinopla en 1674, esto es, diez y siete años antes de volar el edificio por las bombas de los venecianos.

El frontón de la fachada oriental, donde estaba la entrada del santuario de Minerva, representaba la contienda de la diosa con Neptuno para adjudicarse el derecho de patronato de la ciudad. Ambos dioses hieren con su lanza el suelo de la Acrópolis; cada uno ha llegado allí en su carro respectivo, guiado el de Minerva por la Victoria y el de Neptuno por Isis. Como en los frontones de Olimpia, que representaban una escena que había tenido por teatro aquel mismo lugar, en el Partenón también se supone ocurrida aquella escena en la plataforma misma de la Acrópolis; por esto asisten á ella sus primeros habitantes semidivinos: Cécrops y Erecteo, con sus esposas é hijos.

Del frontón occidental, Pausanias sólo dice que las esculturas representaban el nacimiento milagroso de Minerva de la cabeza de Júpiter. La misma escena, figurada en un tosco brocal de pozo griego del Museo de Madrid, nos hace adivinar la posición de los personajes principales, que han desaparecido del Partenón. Las figuras de los ángulos son las únicas que se han conservado: las Horas y las Parcas, deidades que presiden el nacimiento y la muerte. La misma idea del nacer y del dejar de ser expresaban los símbolos del Sol y de la Luna,



Fig. 396. — Estatua de Hebe, en el frontón oriental del Partenón.

con las cabezas de los caballos de sus carros asomando en los ángulos agudos del frontón. Los caballos encabritados de Helios relinchan anunciando el día; los de Selene, la diosa nocturna, agachan pasivamente sus cabezas (fig. 397). Minerva nacía en aquella hora de luz; así describen plásticamente los escultores del Partenón el despertar de la aurora. Contemplando las reliquias de aquellas estatuas en el Museo Británico, llegamos á olvidar que pueda existir la poesía ó la pintura para expresar los sentimientos humanos: parece que para siempre jamás debiera bastarnos la escultura.

Los cuerpos desnudos son felizmente simplificados, pero sin llegar á ser una abstracción: aquellos torsos de mármol viven y respiran. El cuerpo de la gran figura de Neptuno, completado últimamente con un fragmento descubierto en Atenas, es el prototipo de la divina idealización de nuestra especie (fig. 426). Las figuras de los ángulos tienen los mismos caracteres de sobria ejecución; sólo una de ellas conserva la cabeza, la estatua del llamado Teseo ó Ilisos, figura recostada de hombre joven, del frontón oriental. (Lám. XIX.) Las estatuas femeninas van todas vestidas, pero se manifiesta sutilmente su personalidad hasta en los pliegues de las túnicas. Las Parcas, las fúnebres deidades del Hades, muestran adaptados al cuerpo los pliegues finísimos de sus ropajes transparentes; en cambio, en las vestiduras de Iris y de la Victoria se ven los pliegues rizarse á impulso del viento (fig. 398), y en las diosas olímpicas, como Hebe, la escanciadora de los mortales, caen curvados los anchos planos de tela, donde se posan el aire y los rayos del sol (figu-



Torso llamado de Teseo. Frontón oriental. PARTENÓN. *(Museo Británico)*



Torso del ángulo del frontón occidental. PARTENÓN. *(Museo Británico)*

ra 396). En aquellas esculturas, cada pedazo de mármol habla en seguida de todo el universo. Para las estatuas femeninas poseemos también una sola cabeza, y aun ésta fué arrancada del torso respectivo antes de que se trasladaran á Londres las esculturas. No sabemos, pues, á qué estatua pertenece, pero resulta preciosa, porque nos enseña el estilo de Fidias en una cabeza femenina, labrada grandiosamente, insensible, ajena de todo detalle personal (fig. 399). Es interesante comparar esta cabeza monumental con las cabezas, más pequeñas, de las figuras de las divinidades, en el friso del pórtico del templo (figura 402). La misma idealización aparece en las cabezas de los caballos; acaso se les podría reprobar únicamente una excesiva transfiguración, como cierta humanización de su tipc; pero así y todo, serán siempre el ideal de su raza, el a quetipo del caballo, la idea pura de su forma que pedía Platón para las obras del artista.



Fig. 397.— Cabeza de uno de los caballos de Selene. PARTENÓN.

Las esculturas de los frontones fueron acaso colocadas cuando ya Fidias estaba en el destierro; pero es seguro que el maestro propuso el plan sublime de los dos conjuntos desde el principio de las obras, porque al construir el edificio ya se reforzaron interiormente con barras de hierro los lugares donde debían apoyarse las figuras. En cambio, es fácil que viera colo-



Fig. 398. — Estatua de Iris, del frontón occidental del Partenón.



Fig. 399.— Cabeza femenina de uno de los frontones del Partenón. *(Colección Laborde).* París.

cadas las metopas de las cuatro fachadas, un ciclo de 92 cuadros, en alto relieve, donde estaban representadas las hazañas de los atenienses guiados por Minerva, la lucha de los centauros con las amazonas y, por fin, con los griegos bárbaros del Asia en la guerra de Troya. ¡Siempre el eterno combate del orden humano contra las fuerzas desordenadas de la naturaleza!

En contraste con estas composiciones heroicas se desarrollaba debajo del gran pórtico un friso famoso, con una procesión de todos los ciudadanos de Atenas, que, representados en sus diversas categorías, acuden al santuario de Minerva. Era una ceremonia cívica que congregaba anualmente á todo el pueblo de Atenas, para llevarle un nuevo manto ó peplos á la diosa. El antiguo ídolo de madera de Minerva Polias, necesitaba ser vestido con un peplos de lana; después, la costumbre tradicional hizo sobrevivir la ceremonia, y el peplos era entregado al sacerdote en la entrada del Partenón y quedaba suspendido todo el año en la *cella* de la estatua de marfil y oro de Fidias. El friso, que da la vuelta á todo el edificio, es largo de 160 metros; está hecho en relieve plano y con figuras de la mitad del tamaño natural; hay, pues, espacio suficiente para toda la larga comitiva. La novedad no está sólo en el hecho de introducir una composición de la vida civil para la decoración de un templo, sino en el naturalismo con que está representado cada grupo de los ciudadanos. Desde los viejos con manto, las largas filas

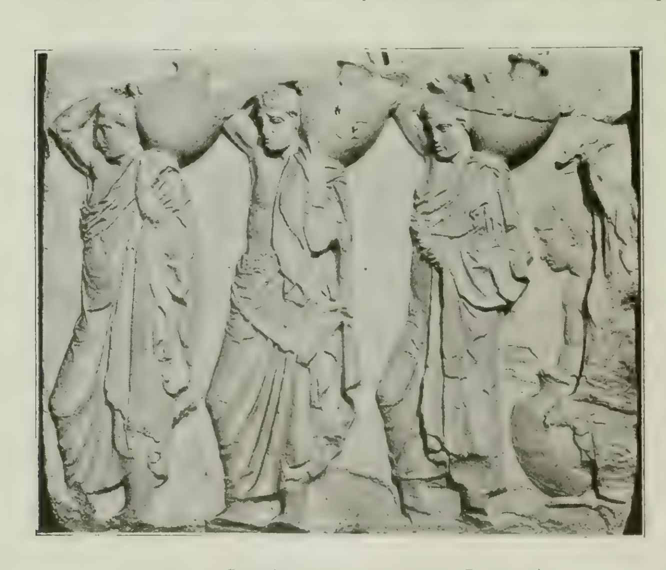


Fig. 400. — Cortejo de las Panateneas. Partenón.



Fig. 401. — Friso de las Panateneas. PARTENÓN.

de muchachas y matronas, los hombres con ánforas y vasos para el templo (figura 400), hasta el bullicioso cortejo de los jóvenes á caballo (fig. 401), todos se dirigen hacia la fachada oriental, donde estaba la entrada y donde tenía que entregarse la ofrenda de la ciudad.

Es admirable la variedad de la composición en este friso; cada figura, sin desentonar del conjunto, tiene su gesto especial. Los jóvenes á caballo se mueven con diferente ligereza cada uno; las vírgenes avanzan todas acompasada, rítmicamente, pero sin monotonía; á veces el pequeño detalle de un jinete que se apea para arreglar las bridas del caballo, ó de una muchacha que se arregla el velo, nos hacen interesar más, sin distraernos, en el acompasado desfile de la procesión.

Por una idea felicísima, en la parte del friso que corresponde al centro de la fachada se interrumpe el cortejo y el espectador se ve trasladado rápidamente al Olimpo; el friso está lleno con las figuras de las doce divinidades superiores, que se supone que desde lo alto asisten también á la ceremonia. Estas figuras de las divinidades son acaso las que están más destruídas en la parte del friso que fué trasladada á Londres; por fortuna, en las excavaciones de la Acrópolis de Atenas apareció un fragmento que se había desprendido antes y que tiene perfectamente con-



Fig. 402. — Grupo de los dioses. Friso del Partenón. *(Museo de Atenas).*




Figs. 403 y 404.— Monedas de Olimpia con representaciones del Júpiter de Fidias.

servadas las tres primeras cabezas, de Neptuno, Apolo y Diana (fig. 402). Estas cabezas, obra de Fidias ó directamente inspiradas por él, además de su admirable belleza, son preciosas como ejemplo de la manera de representar los personajes olímpicos en el relieve.

En todo este conjunto de la decoración escultórica del Partenón se ven trabajar, bajo un mismo grandioso estilo, artistas de mérito muy diferente, y esto es lo que prueba que el boceto del conjunto era obra del gran maestro, y que Fidias procuraba educarlos en su propio estilo. Pero que la ejecución es de distintas manos lo demuestra el valor tan desigual de algunas metopas y de ciertas partes del friso, llegando al extremo de que, en el grupo de los jóvenes á caballo, hay una repetición casi del mismo modelo; un artista ha labrado finamente las cabezas y los detalles, mientras que otro menos apto no puede hacer más que copiar, sin arte, las líneas generales. Esto indica la gran dificultad de dirigir y educar un gran número de artistas de diversos temperamentos, como los que tenía Fidias á sus órdenes.

Otra de las últimas obras de Fidias, ejecutada ya en su vejez, después del proceso y condena, era, como ya hemos dicho, la famosísima estatua, también de marfil y oro, de Júpiter, del templo de Olimpia. Tenemos de ésta muchos menos datos que de la Partenos; no se ha conservado ninguna copia que responda dignamente al original; se comprende, por otra parte, que el majestuoso Júpiter, de dimensiones colosales, sentado en un trono riquísimo, debía quedar como caricaturizado en las pequeñas esculturas que los copistas podían ejecutar para los devotos que acudían al templo. Los escritores antiguos han dado idea con sus elogios de la impresión de asombro que producía el gran coloso dentro de la *cella* semiobscura; los primeros Padres de la Iglesia hablan de él aún con la admiración que les han transmitido las tradiciones paganas. Sólo las monedas de Olimpia nos dan una idea del tipo (figs. 403 y 404); en varias cabezas de Júpiter de la época romana se trasluce algo de la suprema majestad del ídolo de Fidias. Un busto del Museo de Boston, sobre todo, da buena idea de la majestuosa calma del Olímpico; otro busto del Vaticano más moderno, con la arruga en la frente que indica un arte menos tranquilo, tiene, sin embargo, la melena leonina y la barba poderosa

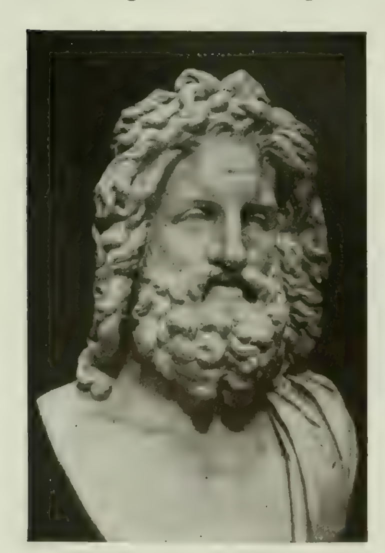


Fig. 405.— Júpiter de Otrícoli. *(Museo Vaticano).*

que sabemos ostentaba el Júpiter de Fidias (fig. 405).

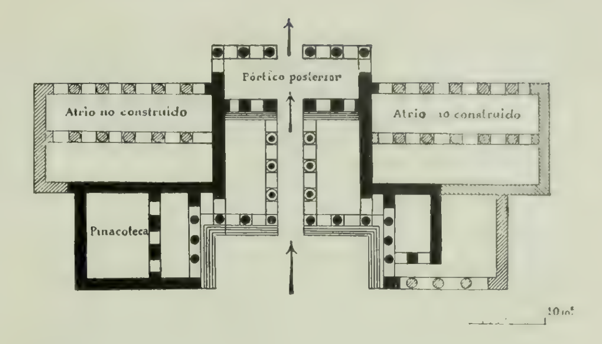


Fig. 406.—Planta de los Propileos de la Acrópolis de Atenas.

En estos últimos tiempos se ha ido haciendo mucha luz sobre el origen del grandioso estilo de Fidias, y se ve lo que supo aprovecharse de las composiciones pictóricas de Polignoto. Ya hemos visto cómo en su juventud se sintió Fidias atraído por el gran maestro, y que estuvo á punto de decidirse por la pintura, y aun más tarde, ya escultor famoso, se encontró de nuevo con Polignoto en Platea. Nada queda, naturalmente, de los frescos de Polignoto, pero por algunas composiciones de asuntos heroicos que los artistas alfareros reproducían en los vasos pintados, se ha ido adivinando algo de su arte. En una metopa del Partenón, la escuela de Fidias ha representado á Helena perseguida por Menelao y protegida por Venus, después de la caída de Troya, tal como está también figurada la misma escena en un vaso pintado, y derivando ambas obras de un fresco de Polignoto, copiado en el vaso y en el relieve. Uno de los dioses del friso de las Panateneas, el inquieto Marte, está sentado con la rodilla sostenida por las manos, posición impropia para la escultura, que hasta entonces había repetido siempre los tipos sólo en las simples posiciones del hombre de pie, avanzando ó sentado. Esta posición más compleja del Marte del friso del Partenón, tenía sus antecedentes en la pintura, pues aparece ya en vasos más antiguos y derivados también de modelos de los frescos de Polignoto. La gran originalidad de Fidias consiste en fundir todas las enseñanzas anteriores; él no será innovador, como lo fuera antes Polignoto y lo serán después Scopas y Praxiteles, sino que llevará á la perfección todo lo que habían inventado las escuelas dórica y jónica, fundiéndolas



Fig. 407. — Los Propileos, la puerta Beulé y el templo de la Minerva Nike



Fig. 408.—Templo de Minerva Nike. *(Acrópolis de Atenas).*

completamente con su genio. Pero, aunque se haga justicia á Temístocles y Polignoto, que fueron verdaderamente más revolucionarios que Pericles y Fidias, el mérito de estos dos últimos no disminuye; ellos realizaron el ideal que los otros sólo vislumbraron.

A medida que el arte de Polignoto vaya siendo mejor conocido, acaso Fidias vaya perdiendo su carácter de creador de tipos y figuras, pero no por esto dejará de ser un creador, como decía Platón: «Crea como hombre inspirado.» La creación en arte no es la invención de un asunto ó modelo, sino su ejecución, siempre nueva, si está realizada otra vez artísticamente.

Las esculturas del Partenón son, por muchos conceptos, el más alto resultado artístico que nunca haya conseguido la humanidad. El entusiasmo que despiertan en nosotros, lo provocaron ya en su tiempo. Pericles, defendiéndose de sus iniciativas, tenía ya conciencia de su perfección y reprocha á los atenienses no admirar lo bastante aquellas obras, que califica de «milagro sorprendente». Plutarco dice con sencillez sublime: «Lo que hace más admirables aquellas obras, es que hayan sido ejecutadas en tan corto tiempo para una tan larga vida. Porque al momento de nacer tenían ya una belleza que las hacía parecer antiguas, y guardan siempre la frescura de la juventud. Como cuando acababan de salir de manos de los artistas, conservan siempre la flor de la gracia y la novedad, que impide que el tiempo haga violencia sobre ellas, como si tuvieran un espíritu siempre renaciente y un alma exenta de vejez.» ¡Alma, espíritu, vejez y juventud, inmortalidad!... Estas son las palabras que usaban ya los antiguos para ponderar aquellos mármoles destrozados por el tiempo y por los hombres, y encerrados hoy en aquella sala gris que les da asilo en el Museo de Londres.

Además del Partenón, Pericles levantó otras construcciones, tanto en el interior de la ciudad como en lo alto de la Acrópolis. La primera obra importante fué la de los Propileos ó entrada monumental, que forma como la fachada de todo el santuario por la parte del Oeste, la única que da fácil acceso á la colina rocosa de la Acrópolis. Todos los conjuntos religiosos de Grecia tenían estas entradas más ó menos grandes; era un elemento tradicional desde las acrópolis prehelénicas; unos propileos formados por un pasadizo entre columnas, existían ya en la fortaleza ó castillo de Tirinto. De la dirección de la obra estuvo encargado el arquitecto Menesicles, y su plan, excesivamente grandioso, se desarrolló sólo en parte; las modernas excavaciones han puesto

al descubierto los cimientos de unos pórticos posteriores que completarían la obra y le darían aspecto mucho más rico por su parte posterior (fig. 407).

La fig. 388, que es una restauración bastante juiciosa del conjunto de la Acrópolis, muestra el gran valor decorativo de esta entrada monumental, con frontón en su cuerpo central y las dos alas avanzadas. Más tarde, en la época romana, se construyó la gran escalera de acceso y la puerta inferior, llamada *puerta Beulé*, porque fué descubierta por el francés Beulé en 1840 (fig. 407).

Los Propileos no pudieron terminarse según la planta de Menesicles; la guerra del Peloponeso obligó á reducir gastos, y los pórticos posteriores fueron suprimidos. La fig. 406 muestra en la planta más negra la parte que se llevó á término del gran conjunto monumental.

Tal como quedaron los Propileos, su construcción era asimétrica; además del pasadizo entre columnas, tienen dos pequeñas alas desiguales; la una, destinada á pinacoteca, se completó; la de la derecha quedó sólo en embrión. Las columnas de las fachadas son dóricas y sin ninguna decoración de escultura; las puertas de la Acrópolis tienen aún aquella magnífica severidad que se podía conseguir con el estilo dórico. Pero es curioso observar que las columnas del interior del pasadizo ya son jónicas; es el primer ejemplo de la combinación de los dos órdenes en un mismo edificio.



Fig. 409.—Victoria de la balaustrada del templo de Minerva Nike.

A un lado de los propileos, en un bastión que se adelanta para defender la entrada, se construyó un pequeño templete de estilo jónico, dedicado á la Minerva Victoriosa ó Minerva Nike (figs. 407 y 408). Este edículo tiene su friso decorado con escenas de la batalla de Platea, entre griegos y persas; los escultores de Atenas se habían, pues, familiarizado con temas históricos, de preferencia á los asuntos tradiciona-



Fig. 410. — Vista general del Erecteo después de las últimas restauraciones.

les heroicos. El antepecho de la balaustrada de este bastión, sobre el que se levanta el templo de Atena Nike, fué decorado con unos portentosos relieves de Victorias, en las que el estilo maravilloso de Fidias y su manera especial de dar importancia á los pliegues del ropaje se manifiestan con la misma riqueza que en el Partenón.

No obstante, adviértese aquí mayor familiaridad con los grandes seres olímpicos que en el Partenón; una de las Victorias se adelanta para subir al carro, otra levanta el pie para atarse la sandalia: esta última particularmente es maravillosa; el bello cuerpo decapitado se inclina con admirable suavidad de forma humana, transparentándose bajo el manto sutilísimo (fig. 409).

Todavía más tarde, muertos ya Pericles y Fidias, tenía que levantarse en la Acrópolis un último edificio para completar aquel conjunto (fig. 410). El motivo fué seguramente para recoger los viejos cultos, que con la construcción del Partenón habían quedado sin santuario. En el lugar venerable del *viejo templo* se veían aún las señales del tridente de Neptuno y de la lanza de Minerva. Había que desagraviar á Cécrops y Erecteo, desdeñados por la crítica racionalista de Fidias y Pericles, y por fin, tenía que alojarse dignamente la sacrosanta vieja icona de Minerva Polias, que la joven Partenos había arrinconado. Para todas estas devociones se construyó el templo llamado Erecteo, cerca del lugar donde había estado el *viejo templo*. Este edificio fué de puro estilo jónico, el nacional de Atenas, y su planta era un verdadero enigma antes de las excavaciones que han puesto al descubierto la distribución del viejo templo de la Acrópolis. Las plantas comparadas en su posición relativa, tal como pueden verse en la fig. 387, indican cómo en el Erecteo se han procurado cumplir todos

los servicios del *viejo templo*. El Erecteo es un santuario triple; en una parte está la *cella* para Minerva Polias; en la otra las dos cámaras del culto de Cécrops y Erecteo. A un lado, como única innovación, hay una tribuna graciosísima, sostenida por seis figuras de muchacha, llamadas cariátides, que estaba dedicada á Pandrosia, hija de Cécrops. El empleo de la figura humana como soportes verticales era ya muy conocido en el arte griego; recordemos las cariátides masculinas del templo de Zeus, en Agrigento, y las de los tesoros de Delfos, de las que proceden directamente las cariátides femeninas del Erecteo. ¡Con qué habilidad, con qué gracia hubieron de ser dispuestas aquellas figuras de la Acrópolis de Atenas! Están inmóviles, pero no rígidas; sin doblarse por el peso, no dan tampoco la menor impresión de insensibilidad; descansan sobre una pierna y reúnen los brazos al cuerpo para aumentar la sección del soporte (fig. 411).

El conjunto más ligero del Erecteo contrastaba con la masa dórica del Partenón. Atravesados los Propileos, después de haber encontrado la gran Minerva Promacos de bronce, la vía sacra de la Acrópolis pasaba por delante del Erecteo; el Partenón, algo más lejano, no aplastaba este edificio menor. Tenía que proseguirse aún andando á todo lo largo de la fachada lateral del Partenón para llegar á la entrada del templo, que estaba detrás, mirando á Oriente.

El contraste entre el Erecteo y el Partenón estaba no sólo en su masa sino también en su estilo: el Partenón era un edificio severo, de molduras simples y casi siempre rectas; en cambio, el Erecteo es prodigio de delicadeza, sus ligeras molduras superpuestas constituyen los más graciosos detalles de la arquitectura griega. La puerta, por ejemplo, es de una riqueza de líneas ordenadas con tanta pulcritud, que no parecen, á pesar de su abundancia, excesivamente recargadas (fig. 412). Las ovas y las palmetas son finas, elegantísimas; los capiteles, de una delicadeza sin igual (figura 413). El Erecteo era policromado como todos los templos griegos, y en una inscripción que se ha conservado, con las cuentas de la obra del edificio, vemos lo que se gastó en color, y sobre todo en oro, que debía hacer destacar los filetes y rosarios de las molduras sobre el fino mármol en que están labradas.



Fig. 411. — Tribuna de las cariátides del Erecteo.

De la época de Pericles son aún otras construcciones de Atenas; el llamado templo de Teseo, más bien dedicado á Hefaistos ó Vulcano, al pie de



Fig. 412.—Puerta del Erecteo.

la fortaleza, en la propia ciudad, era un edificio dórico acaso, también obra de Ictinos. Dentro de Atenas hizo Pericles construir el Odeón para las audiciones musicales; el mismo dictador había tenido en su juventud por maestro á Damón, un músico que escondía con esta habilidad su verdadera profesión de político liberal y filósofo. Pericles, que se proponía hacer de Atenas la ciudad ideal, no podía descuidar este arte, que en *La República* de Platón vemos propuesta en primer término para la educación de los ciudadanos. El Odeón era un edificio cerrado, de forma circular, con varios órdenes de columnas y de asientos. «Por fuera, — dice Plutarco, — el techo se va reduciendo poco á poco, inclinándose cada vez más para acabar en punta; el modelo, como la tienda real de Jerjes, fué dado por el propio Pericles.»

Las reedificaciones suntuosas no se limitaron á la ciudad, sino también á toda el Atica. Pericles puso gran empeño en que el santuario extramuros de Eleusis fuese reconstruído con toda magnificencia. Aquel lugar, y el culto mismo de los misterios, no despertarían la desconfianza de los demás griegos, y Eleusis podría ser el santuario común de toda la raza. El edificio de los misterios tiene la planta cuadrada, con varias hileras de columnas; el techo también se elevaba progresivamente en forma de linterna. Era obra de otro arquitecto, Corebus. Las excavaciones de Eleusis han puesto al descubierto escasos restos de la construcción, pero resulta bien reconocible el basamento de todo el edificio y la planta con las columnas. Otra iniciativa de Pericles fué



Fig. 413.— Capitel de ángulo del Erecteo, visto posteriormente.




Figs. 414 y 415. — Columna votiva. DELFOS.

la reconstrucción del puerto del Pireo y su reunión á la ciudad por una doble muralla. Teniendo que construir el barrio del Pireo completamente de nuevo, Pericles adoptó las teorías ultramodernas de un tratadista filósofo del Asia, Hipodamos de Mileto, quien se había propuesto estudiar el mejor plan de una ciudad ideal con la distribución de sus dependencias. En el Pireo, como en la colonia que Atenas fundó en Turi, cerca de Tarento, fueron proyectadas ya las calles según el sistema hipodámico, un cuadriculado con vías más anchas y un reticulado de vías menores.

En esta época debía ser también inventado el capitel corintio, que después hubo de caracterizar un nuevo tipo de arquitectura. El capitel corintio era un cilindro acampanado, rodeado de tres filas de hojas de acanto. En los ángulos aparecen todavía unas volutas más pequeñas, como reminiscencia del orden jónico, al que pertenece todo el resto del edificio. Ictinos, el arquitecto del Partenón, empleó ya el capitel corintio, aunque con gran parsimonia, en un templo que levantó en Figalia; allí había un solo capitel corintio, en una columna decorativa del patio; todos los demás eran jónicos. Esto prueba que el capitel corintio ya era conocido cuando Ictinos construyó el templo de Figalia, los escritores antiguos atribuían no obstante su invención á cierto escultor llamado Calímaco; el primero, según decían, en emplear las hojas de acanto y rizos de volutas. La leyenda suponía que lo había inventado en Corinto; una joven había depositado una canastilla de flores sobre la tumba de su amante, y aquel penacho de hojas y flores encima de la estela inspiró al escultor Calímaco la idea del nuevo capitel, que por esta causa se llamó *corintio*. La leyenda siempre

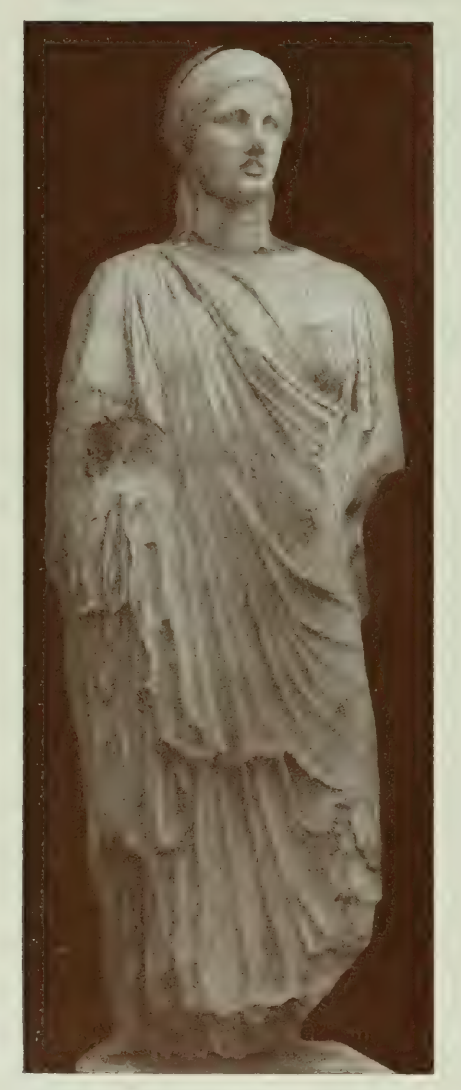


Fig. 416. — Estatua fidíaca. *Vaticano.*

recoge algo de la verdad. Calímaco trabajaba en Atenas á fines del siglo quinto antes de J.C.; era un gran escultor, pero sentía afición por las artes suntuarias; como el Benvenuto Cellini de su época, parece que tenía gusto exquisito por las obras decorativas de fundición en bronce. En el Erecteo se veía su gran lámpara de hojas de acanto que sobresalía del tejado. Es fácil, pues, que en el círculo de artistas del tiempo de Pericles naciera la idea de aprovechar estas formas vegetales para el coronamiento de la columna, y que Calímaco, el fundidor, diera al problema la feliz resolución del capitel llamado corintio. A partir de esta época las hojas de acanto, con sus rizos ordenados simétricamente, se encuentran en todas las manifestaciones del arte decorativo en Grecia. Es una obra soberbia de escultura ornamental, en la que las decoraciones de los acantos se han empleado de la manera más feliz, la columna votiva encontrada en Delfos, que sostenía un grupo de tres danzantes jónicas, con el penacho en la cabeza y cada una levantando con un brazo la airosa túnica y elevando el otro con gesto armonioso (fig. 414). La hermosa columna de Delfos puede darnos ligera idea de lo que debía ser la lámpara monumental de bronce del Erecteo, decorada con acantos (fig. 415).

Pero además de las obras decorativas, la escultura prosiguió representando los tipos tradicionales de la *coré* ó muchacha vestida y del joven atlético ó *Apolo*, que vemos también evolucionar con el estilo sereno y grandioso de la escuela de Fidias. Como ejemplares bellísimos de las esculturas femeninas del tipo de las *corés*, tenemos las cariátides de la tribuna del Erecteo, que reproducen en bulto entero las mismas muchachas áticas del friso de las Panateneas, y visten, como ellas, el simple manto de lana, que se dobla en la cintura. Otra figura bellísima, de arte algo avanzado, pero en la que se nota la gran influencia del estilo de Fidias, permanece todavía casi olvidada en el patio llamado de la Piña, del palacio Vaticano (fig. 416). Lleva un manto atravesado sobre la túnica, mostrando ésta los finos pliegues de las estatuas fidíacas; la cabeza es de inefable dulzura,



Vaso ático del último tercio del siglo v antes de J.C. *(Museo de Atenas)*

los ojos parecen anticiparnos la sensibilidad algo melancólica de Scopas y Praxiteles. El tipo masculino, en su posición general, evoluciona acaso menos que la estatua femenina; el joven atleta avanza los brazos ingenuamente, tiene los dos pies apoyados en el suelo, y en el torso, las duras líneas del pecho y de la cadera recuerdan los esfuerzos de análisis anatómico de los dos siglos anteriores. La cabeza, bellamente joven, de uno de los mejores Apolos de este tipo, tiene en cambio una expresión casi afeminada (fig. 417).

Pero además de estas formas tradicionales, los escultores de á fines del siglo V se propusieron la resolución de otros temas de carácter heroico en la escultura de bulto entero. Se comprende que el trágico mito de Niobe, madre infortunada que ve morir á sus hijos de las flechas de los dioses irritados, debía ser un asunto que se prestaba especialmente para la escultura. Tenemos dos magníficas estatuas de Nióbides agachadas, para defenderse del terrible castigo de los dioses; una de ellas, encontrada hace pocos años en Subiaco, es la de un joven que se arrodilla, levantando sus brazos suplicantes (fig. 418). La otra es la famosa escultura encontrada en Roma, al abrir los cimientos del nuevo palacio de la *Banca Comerciale;* representa una joven medio desnuda, que trata de arrancarse la flecha que se le ha clavado en la espalda (fig. 419). El torso de la virgen es admirablemente bello; la figura tiene especial encanto, por la emoción que causa ver así asaeteado aquel pobre cuerpo tan hermoso. Estas estatuas debían formar parte de un conjunto, con todas las figuras de Niobe y de sus hijos. Acaso reprodujeran una composición pictórica dentro del estilo de las grandes composiciones heroicas del ciclo de Polignoto.



Fig. 417.— Apolo de Cassel.

Lo qué era el estilo grandioso en la pintura, personificado por el nombre de Polignoto, podemos comprenderlo por las descripciones que hace Pausanias de sus frescos en Delfos y Atenas. En Atenas decoró una *stoa* ó pórtico, donde representó, en sus tres paredes, los tres asuntos heroicos favoritos de esta época:

el combate con los centauros, con las amazonas y con los persas. La decoración de este pórtico fué la obra de toda su escuela; al lado del gran maestro, como al lado de Fidias, trabajaba un grupo de discípulos. Del combate con las amazonas tenemos algunas indicaciones, por figuras que se copiaron repetidamente en los vasos y que aparecen también en color en un sarcófago etrusco de Florencia (fig. 420). Otros frescos en Platea, de Polignoto, reproducían asuntos de la guerra de Troya, y éstos fueron copiados bárbaramente en una tumba monumental de la Lidia, decorada con grandes fajas de relieves (fig. 421). Estos sencillos relieves de la tumba de Giloi-Bassi repiten absolutamente en su tosca ejecución las composiciones de los frescos de Polignoto, porque ciertas figuras aparecen también en los vasos más característicos de la Atenas de su tiempo. Los escultores semiasiáticos de Giloi-Bassi, como los pintores etruscos del sarcófago de Florencia, debían tener copias y dibujos del repertorio de los grandes frescos de Polignoto, y así llegamos á adivinar algunos de sus personajes y hasta se ha intentado la restauración del conjunto.

Pero el estilo debemos imaginarlo más bien por las descripciones y críticas de los filósofos como Aristóteles, quienes comentaban los frescos de Polignoto. Las figuras estaban en un solo plano, las más lejanas tenían la misma magnitud que las de primer término; pero unas curvas que



Fig. 418. — Nióbide de Subiaco. *(Museo de las Termas)*. ROMA.



Fig. 419. — Nióbide encontrada en Roma, que hoy adorna la *Banca Comerciale* de Milán.

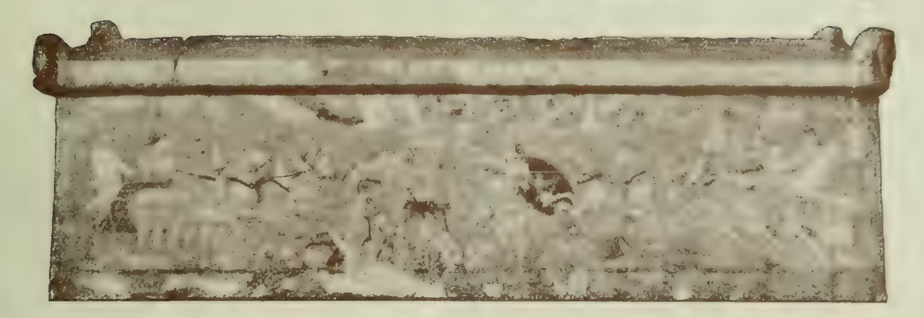


Fig. 420.—Combate de atenienses y amazonas. Copia del fresco griego en un sarcófago etrusco. (*Museo Arqueológico de Florencia*)

querían indicar los accidentes del terreno, tapaban las más lejanas hasta medio cuerpo. No había otra indicación del paisaje que algunos árboles, la perspectiva y el claro obscuro faltaban por completo; sus colores eran también los elementales y los contornos estaban vivamente recortados con el perfil. Pero el valor de estas grandes composiciones monumentales estriba en la belleza, novedad y movimiento de cada uno de los personajes; en la disposición y el arte, principalmente en los grupos maravillosos de los héroes, dibujados con una maestría que admiraban aún los pintores y críticos de los siglos posteriores.

La supremacía de Atenas en las artes menores resulta indiscutible durante el siglo de Pericles. El dictador hace alusión á este progreso industrial en uno de sus discursos, cuando habla de que las grandes obras por él emprendidas habían producido obreros capaces de trabajar el marfil, el oro, el ébano; carpinteros, albañiles, bordadores, etc. Los artistas superiores del tiempo de Pericles no desdeñaban intervenir en el progreso de las artes industriales; por iniciativa del propio Polignoto, la cerámica de Atenas alcanzó en esta época la perfección del estilo y de la técnica. Las escenas únicas, con figuras grandes, decoraban todo el vaso, y se adoptó decididamente el sistema de hacerlas destacar sobre un fondo negro, quedando las figuras blancas dibujadas con simples líneas hechas con finísimos pinceles (fig. 422). Es maravilloso el efecto que se consigue con sólo estos dos tonos de color, el negro y el rojo de la tierra cocida. Algunos vasos tienen formas bellísimas y son de grandes dimensiones. (Lám. XX).

Algunas veces los temas reproducían los grandes monumentos de la pintura



Fig. 421.—Regreso de Ulises. Relieve de Giloi-Bassi.



Fig. 422. — Vasos griegos encontrados en Ampurias. *(Museo de Barcelona)*

al fresco (fig. 423); otras, simples escenas de la vida ordinaria. Muchos de estos vasos están firmados; algunos pintores acompañan sus firmas con manifestaciones de encomio de su propia obra; por ellas nos enteramos de las rivalidades de taller existentes entre los artistas del cerámico de Atenas á fines del siglo v antes de J.C. Otros vasos fueron dedicados á algún joven bello, ó *Kalos*, que era el árbitro de la elegancia de su época (fig. 425). Este dato sirve también para fijar la fecha de cada estilo, porque muchos de estos jóvenes *kalos* fueron después hombres públicos, de los que han quedado noticias históricas de su intervención en los negocios del Estado.

Pero la gama simple del rojo y el negro no bastaba para satisfacer á los aficionados á la cerámica, que en aquella época veían aparecer en los frescos de Polignoto los colores simples vivísimos. Esto fué lo que determinó la producción en Atenas de una cerámica especial coloreada, empezando por esmaltar de



Fig. 423. — Pelops é Hipodama. Vaso de Atenas del siglo v antes de J.C.



Lecito blanco procedente de Atenas. Altura: 0'95 m Detalle de la decoración. *(Museo de Madrid)*

Fig. 424.— Copa de Venus y el Cisne. *(Museo Británico)*

blanco todo el vaso y después pintar encima las figuras con los tonos simples, pero fuertes, de la paleta de Polignoto: el azul intenso, el carmín y el ocre. Estas bellas obras de cerámica no fueron nunca de uso doméstico; se usaron para regalos, y principalmente como objetos votivos para las tumbas; faectaban, por lo común, la forma de lecitos, esto es, de un jarro alargado cuyo grueso vientre cilíndrico se prestaba á pintar en él las figuras, que suelen ser las del difunto, rígido y en posición espectral, y algunos miembros de la familia, que llevan el exvoto con la canastilla. Acaso uno de los mayores de estos lecitos es el que se encuentra en el Museo Arqueológico de Madrid.



Fig. 425.— Vaso dedicado á un joven *Kalos.*

(Lám. XXI). Una taza de este mismo estilo, con la representación de Venus y el cisne, encontrada en Chipre, es una de las más admirables obras plásticas que haya producido nunca el arte de la pintura (fig. 424).

Resumen. — Por iniciativa de Pericles, á mediados del siglo v antes de J.C. continuó la restauración del santuario de la Acrópolis de Atenas, destruído por los persas. La obra principal fué la construcción de un nuevo templo para Minerva, en sustitución del *viejo templo* de la Acrópolis. Se le llamó Partenón, y Fidias y sus discípulos decoraron con estatuas los frontones y con relieves las metopas y un friso del pórtico. Fidias, de la escuela de Ageladas, había labrado ya dos estatuas de Minerva para el propio santuario, la Lemnia y la Promacos; para el templo del Partenón ejecutó su tercera Minerva, de marfil y oro, llamada la Partenos. A causa del robo de una partida de marfil, vióse envuelto en un proceso y tuvo que emigrar á Olimpia, donde le encargaron una estatua de Júpiter sentado. La escuela de Fidias conserva siempre el estilo noble y grandioso que le infundió el maestro; los tipos tradicionales del atleta y la joven vestida aparecen representados con nueva belleza y grandiosidad. Los nuevos temas heroicos, como el de los Nióbides, reflejan siempre el mismo estilo elevado. En la Acrópolis, después de Pericles y Fidias, continuaron levantándose nuevas construcciones: la gran entrada monumental ó Propileos, el templo de la Minerva Nike y, por fin, el Erecteo, de puro estilo jónico. Dentro de éste se hallaba la lámpara en bronce de Calímaco, de dimensiones colosales y decorada con hojas de acanto; el propio Calímaco debió ser el inventor del capitel con hojas de acanto, llamado capitel corintio.

En la pintura florece, paralelamente á Fidias, aunque algo anterior, el gran maestro Polignoto, que inicia el estilo grandioso en los frescos monumentales. Su influencia se advierte en la cerámica. En los últimos años del siglo quinto, las fábricas de cerámica de Atenas llegan á su mayor perfección. No sólo se pintan los vasos con escenas de figuras claras sobre fondo negro, sino que en los lecitos blancos se introducen los colores simples de la escuela de Polignoto.

Bibliografía. — Michaelis: *Der Parthenon*, 1871. — Id.: *Ancient marbles in Great Britain*, 1882.—Sauer: *Der weber Labord.sche Kopf*, 1903. – Gardner: *Six greek sculptors*, 1910.—Kekule: *Die griechische skulptur*, 1906. — Waldstein: *Essays of the art of Phidias*, 1885. — Nicole: *Le procès de Phidias*, 1910. – Colignon: *Histoire de la sculpture grecque*, 1907. — Klein: *Eufronios*, 1879. — Rayet: *La ceramique grecque*, 1888. – G. Nicole: *Meidias*, 1908. — Fairbanks: *Athenian white lekytoi*, 1907.



Fig. 426. — Torso de Neptuno. Partenón.



Fig. 427. — Vista actual del cementerio del Cerámico. ATENAS.

CAPÍTULO XV

LOS DISCÍPULOS DE FIDIAS. — LOS GRANDES MAESTROS ESCULTORES DEL SIGLO IV. PRAXITELES Y SUS DISCÍPULOS. — SCOPAS Y LISIPO. LA PINTURA GRIEGA EN EL SIGLO IV.

POLÍTICAMENTE considerado, el gobierno de Pericles tuvo fatales consecuencias para toda la Grecia. La hegemonía espiritual que proponía para Atenas, despertó los recelos de Esparta, provocando la lucha civil conocida con el nombre de *guerra del Peloponeso,* que no fué, en el fondo, sino el antiguo dualismo de jonios y dorios, que lanzaba de nuevo á los griegos unos contra otros. Atenas pretendió herir á su rival, atacando á los aliados en las colonias de Sicilia, pero tuvo que levantar á toda prisa el sitio de Siracusa y por fin los atenienses fueron humillados con el desastre naval de Egos-Potamos. Esparta y las demás ciudades del Peloponeso, que constituían la liga doria, celebraron este triunfo levantando, en el santuario nacional de Delfos, un monumento conmemorativo, una especie de trofeo, con los retratos en bronce del almirante victorioso Lisandro y de sus generales, grupo de figuras que, en tiempo de Pausanias, se admiraba aún por la bella pátina, que demostraba el arte de los fundidores dorios. Porque para esta obra se acudió naturalmente á los escultores de la escuela doria de Argos y Sicyone; lo que prueba que quedaban aún varios discípulos de Policleto suficientemente hábiles para poder competir con los escultores atenienses de la escuela de Fidias.



Fig. 428. — Restauración de la fachada del *tholos* circular de Epidauro. *(Kavadia)*

Es más, el resultado de la guerra, favorable á los dorios, atrajo al Peloponeso algunos de los artistas de Atenas. El mismo Ictinos, el arquitecto del Partenón, recibe encargos de las ciudades dóricas; ya hemos visto que era obra suya el templo de Apolo, en Figalia; otro artista también formado en Atenas, Scopas, veremos más adelante que dirige el templo de Minerva-Alea, también en el propio Peloponeso, y por último, en tierra dórica, el santuario de Esculapio, en Epidauro, es reedificado por esta misma época con un lujo y buen gusto extraordinarios. El recinto religioso de Epidauro estaba rodeado de un peribolo, como los santuarios de Delfos y Olimpia; debía ser riquísimo por los regalos de los enfermos, pues consta por multitud de inscripciones que allí encontraban la curación. La excavación del santuario de Epidauro fué emprendida por iniciativa de la Sociedad Arqueológica de Atenas, estando al frente de los trabajos un arqueólogo griego, pero formado en Alemania, Kavadias, y creando además la Sociedad Arqueológica en el propio Epidauro un pequeño museo con todo lo encontrado allí. Del gran templo de Esculapio se ha descubierto poca cosa, sólo restos de los frontones, pero en cambio aparecieron multitud de fragmentos arquitectónicos de un *tholos* ó edificio circular que debía servir para sacrificios. Estaba rodeado de una columnata exterior dórica, que encerraba otro pórtico de columnas corintias con capiteles admirables (figs. 428 y 429).

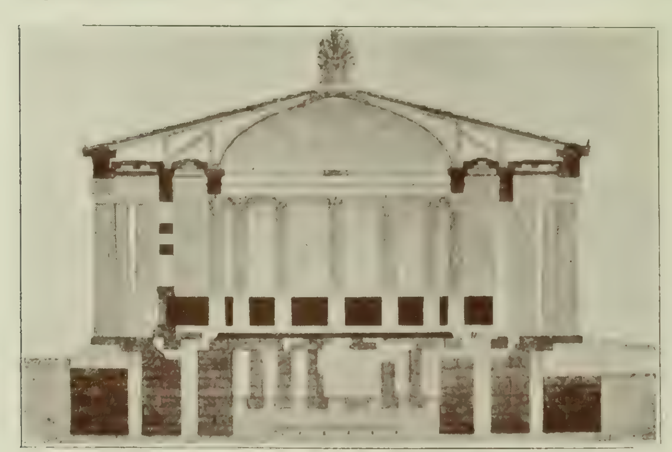


Fig. 429. — Sección del *tholos* de Epidauro.

Todos los detalles arquitectónicos del *tholos* de Epidauro son de una finura exquisita (fig. 430), superando en elegancia á lo que parecía la

suprema maravilla del arte ornamental griego, esto es, á las molduras y adornos arquitectónicos del Erecteo, en la Acrópolis de Atenas. La misma forma de edificio circular se prestaba á producir una obra llena de gracia; el *tholos* de Epidauro es el más antiguo de estos edificios, que estuvieron de moda durante el siglo IV; de igual forma es el edificio que construyó Filipo en Olimpia, llamado *el Filipeión* (figura 432), y el gracioso edículo conmemorativo de un triunfo dramático en Atenas, conocido por «linterna de Lisícrates». Este pequeño monumento, tan elegante con su remate de acantos finísimos, indica cómo participaba también Atenas de los gustos nuevos en arquitectura (fig. 431).



Fig. 430. — Casetones de mármol del pórtico exterior del *tholos* de Epidauro.

Sin embargo, Atenas reconquistó pronto la supremacía por sus escultores. Porque si Pericles no consiguió formar aquel pueblo ideal que supiera imponerse á imagen suya, tanto por la fuerza, en los campos de batalla, como en la paz por su elevación moral, creóse, en cambio, en Atenas, una sociedad elegante y refinada que dió la nota del buen gusto á toda la Grecia, aun durante el siglo IV. No era éste tampoco el tiempo de los nuevos edificios; para levantar un monumento como el Partenón se necesitaba un gran vigor en el cuerpo social y una voluntad directora, como en tiempos de Pericles. Es fácil, sin embargo, que en los momentos de calma que dejaba la guerra, se acabaran las obras empezadas en la Acrópolis, en Eleusis y en el Pireo. Pero, por lo general, los artistas trabajaron aislados, en su propio taller; abundan las



Fig. 431.-Linterna de Lisícrates. ATENAS.



Fig. 432. — Ruinas del Filipeión. Olimpia.

anécdotas de escultores y pintores, de esta época, con su vida privada algo irregular y comentándose mutuamente sus últimas creaciones. El pueblo de Atenas participaba en sus rivalidades y triunfos: cuando un escultor creaba uno de estos tipos inmortales, como el Fauno de Praxiteles ó la Ménade de Scopas, los aficionados y críticos le aplaudían entusiasmados, estimándola más aún que una obra monumental.

No se necesitaban entonces grandes conjuntos decorativos de escultura, para adornar los frontones de los templos, y la técnica de la fundición en bronce parecía relegada, prefiriéndose las suavidades de la escultura en mármol, que permite mayor fineza. Hasta cambiaron por completo los asuntos; ya no se trataba de representar exclusivamente á las divinidades superiores, sino á los dioses más vecinos de los humanos: Venus, Marte, el Amor, las divinidades del campo y de los bosques, ó personificaciones intelectuales, como las figuras simbólicas de la Virtud, la Democracia ó la Paz. Empezaron á prodigarse los retratos individuales, y en lugar del tipo del atleta vencedor, ó del auriga, ó



Figs. 433 y 434. — La Venus de Alcamenes. La estatua es la del Museo del Louvre.
La cabeza es la del Museo de Nápoles.

del corredor triunfante, tenemos el del poeta dramático ó del orador. A los triunfos del circo han sucedido los éxitos del foro.

Atenas, pues, á pesar del desastre de la guerra, acabó por triunfar espiritualmente, aunque de otro modo menos político, menos filosófico del que se propusiera Pericles. Aun en el cuarto siglo las escuelas de escultura griegas tienen que hacerse derivar del tiempo de las grandes construcciones de la Acrópolis. Porque si Fidias tuvo que emigrar, por su proceso del robo del marfil de la Minerva, sus discípulos continuaron formándose trabajando en el Partenón, que todavía no estaba concluído. Ciertos principios fundamentales de su estilo, como el arte maravilloso de ejecutar los pliegues, y la técnica afinada, y al mismo tiempo grandiosa, perduraron en la escultura griega todo el siglo cuarto antes de J.C.



Fig. 435. — Juno. *Colección Ny-Calsberg.* COPENHAGUE.

Poco sabemos de la primera generación que trabajó directamente á las órdenes de Fidias y que continuó su escuela después de desterrado el maestro. Los escritores antiguos nos han transmitido de ellos algunos recuerdos, pero se hace muy difícil identificar sus obras entre la colección de estatuas que se han conservado de esta época.

De Cresilas, por ejemplo, no conocemos con seguridad más que el retrato de Pericles y acaso la Amazona; con la base de estas obras auténticas se le han atribuído demasiadas copias de otras estatuas. De Calímaco ya hemos debido suponer, por su lámpara del Erecteo, que trabajaba en Atenas en el siglo quinto. Parece haber sido el más personal de la escuela; su estilo sutil ha sido difícilmente explicado por los antiguos: *Elegantia et subtilitas artis marmorariæ.* De otro artista de esta escuela, Alcamenes, creemos poseer varias copias de su famosa Venus de los jardines, de las que la mejor es una estatua del Museo del Louvre. Fué encontrada acaso en Frejus, en Provenza, y muestra acentuada la transparencia de pliegues de la escuela fidíaca (figs. 433 y 434); conserva aún la serenidad de expresión, y en el gesto, movimiento y peinado, recuerda las estatuas aisladas de Fidias, como la Minerva Lemnia.

La Venus de Alcamenes viste aún como la del friso del Partenón, pero muestra ya uno de los pechos al descubierto; mirada de perfil toda ella, resulta hermosísima; la cabeza es de muchacha joven, más joven de lo que hasta entonces había sido representado el tipo de Venus.

Mas para comprender cómo las enseñanzas de Fidias pasaron de una generación á otra, el más claro ejemplo es el de una familia de artistas que por



Fig. 436. — Cabeza de la llamada *Juno Ludovisi.* *(Museo de las Termas)*

cuatro generaciones fueron transmitiéndose de padres á hijos los secretos del arte de la escultura. La dinastía, pudiéramos decir, empieza con un primer maestro llamado «el viejo Praxiteles», compañero de Fidias, acaso algo más viejo, que trabajó con él en la Acrópolis. Su especialidad era la de fundidor; es posible que ayudara á Fidias en la ejecución de la gran Minerva de bronce ó Promacos. La tradición señalaba como suya una Juno del templo de Platea, que es fácil fuera el original de un tipo del que conocemos varias copias romanas (fig. 435). Es una estatua cuyo porte majestuoso y los pliegues del ropaje, hábilmente dispuestos, delatan la escuela de Fidias. Existe, por ejemplo, la combinación de la túnica con pliegues finísimos, como rizados, y el manto que se dobla en líneas majestuosas, uno de los efectos más característicos de la escuela de Fidias. La túnica, algo caída, muestra las bellas formas de los hombros; es verdaderamente un tipo magnífico de madre de los dioses; con gesto solemne apoya un pie en el suelo, mientras el otro se inclina hacia atrás con movimiento de báscula, tan frecuente en las estatuas griegas del siglo v. Si esta escultura fuese realmente la Juno de Platea, el viejo Praxiteles se manifestaría como un gran artista dentro del estilo de su tiempo.

Este tipo de Juno, algo modernizado, debió servir de modelo para la estatua colosal á que pertenecía la famosa cabeza de la colección Ludovisi, hoy en el Museo de las Termas (fig. 436). La Juno Ludovisi presenta, como un enflaquecimiento de espíritu; es una copia romana muy libre, y esto explica que algunas veces haya sido tomada equivocadamente como el retrato de una emperatriz divinizada. Con todo, sus dimensiones colosales la devuelven algo de la grandiosidad que en las obras clásicas deriva sólo del estilo; este efecto de majestad, producido principalmente por las dimensiones de la Juno Ludovisi, sería acaso lo que impresionara tanto á Gœthe, que consideraba la cabeza gigantesca de Juno y la también tan moderna del Júpiter de Otrícoli como los prototipos de los verdaderos inmortales. Los calcos de ambas cabezas, traídos de Roma, le llenaban de admiración aún en los días de su vejez.

Del viejo Praxiteles aprendió su hijo Cefisodoto, y es interesante ver ya un estilo de transición en la única obra que con toda seguridad de él conser-



Fig. 437.— Eirene y Plutos de Cefisodoto.
(Museo de Munich)



Fig. 438.—Cabeza de la Eirene de Cefisodoto
(Museo de Munich)

vamos: la copia del Museo de Munich de su grupo de Eirene y Plutos, las dos personificaciones de la Paz y la Riqueza (fig. 437). La obra es evidentemente una alusión á las esperanzas que de un tiempo más feliz debía despertar en los atenienses el fin de la guerra con Esparta. Los pliegues rectos del peplos que viste Eirene, recuerdan las cariátides del Erecteo, y el gesto de la estatua apoyada sobre una pierna, es el gesto de la Juno de Platea y de otras obras que Fidias inspiró directamente; pero adviértese ya una ternura más moderna en la expresión maternal de la diosa, que acaricia con la mirada al pequeño Plutos que lleva en brazos. Como vemos, tanto en la Juno del viejo Praxiteles como en la Eirene de Cefisodoto, no hay ningún cambio transcendental en la composición de los tipos; las figuras, apoyándose en la pierna derecha, marcan hacia este lado los pliegues rectos, mientras que la otra pierna, ligeramente doblada, alterna asimétricamente con unas líneas inclinadas. La expresión más tierna, más delicada, más sensible, es lo único que hace esperar el nuevo estilo, que tenía que venir muy pronto; la cabeza de Eirene, efectivamente, ya no es una de aquellas excelsas, impersonales, sublimes divinidades de los frontones del Partenón (fig. 438).

Pero la revolución transcendental tenían que llevarla á la escuela de Atenas los grandes maestros de la tercera generación después de Fidias, sobre todo el hijo de este Cefisodoto, llamado Praxiteles como su abuelo. Éste es el artista elegante, devoto del amor, entusiasta enamorado de las bellas formas humanas. Poco sabemos de su vida; es curioso que para conocer las principales fechas de su carrera artística, tengamos que valernos de los datos que nos proporciona

su amistad con la cortesana Friné, que fué su modelo y su amante. Friné era hija de Tespis, ciudad destruída por la guerra en 372, y por otra parte sabemos que era ya anciana en tiempo de Alejandro; la edad dorada de Friné, cuando su belleza debió hallarse en su plenitud, que sería cuando la protegió el escultor de Atenas, debe, pues, suponerse entre el 360 y 350 antes de J.C. En esta época, Praxiteles era ya famosísimo escultor y suficientemente rico para disponer de tan precioso modelo. Cuatro siglos más tarde, todavía los guías enseñaban en Atenas, á los viajeros como Pausanias, una estatua de Fauno, en la vía de los trípodes, de la época de los amores de Praxiteles con Friné. El escultor, que no podía confiar excesivamente en el buen gusto de la cortesana, no debía hacerla participar tampoco de sus juicios artísticos. Por ejemplo, dícese que Friné, para indagar cuál era la estatua preferida por el maestro, tuvo que valerse de una estratagema. Una noche que Praxiteles había ido á visitarla, hizo llegar de súbito á uno de sus criados, dando desaforadas voces de que su taller estaba ardiendo. Al escultor se le escapó la afirmación de que no sentiría la desgracia con tal que se hubiesen salvado su Fauno y la estatua del Amor. La cortesana llegó á conseguir de su amante el regalo de estas dos obras preferidas. El Fauno lo cedió después Friné á Atenas y fué colocado en la vía de los trípodes; el Amor lo consagró á su patria, Tespis, que había sido reedificada, y allí iban á admirarlo los inteligentes de la época romana, hasta que Nerón acabó por trasladarlo á Roma. *Un amor como precio del amor,* decían los poetas de la antología.

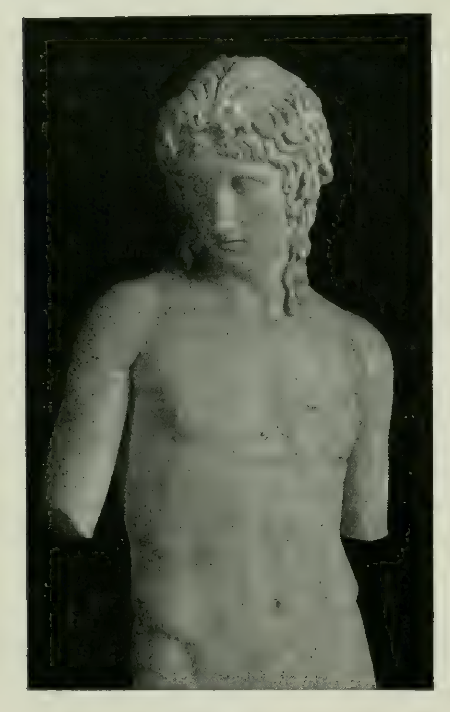


Fig. 439. — El Amor de Centocelle.
(Museo Vaticano)



Fig. 440. — Amor de Madhia.
(Museo del Bardo). TÚNEZ.



Fig. 441. — El Sátiro de Praxiteles.
(Museo del Capitolio)



Fig. 442. — Cabeza y busto del Sátiro de Praxiteles.
(Museo del Capitolio)

No han sido todavía reconocidas, con absoluta certeza, estas dos obras á que se refiere la anécdota de Friné. Se ha supuesto que una copia del Amor, de Tespis, debió ser una bella estatua de adolescente alado del Vaticano, de la que hay otras dos copias en Nápoles y Turín (fig. 439). Es un joven fino, de cabellera abundante y dulce mirada soñadora, el cuerpo tiene las mórbidas formas de todos los tipos praxitélicos. Otra pequeña estatua del Amor parece también del estilo propio del galante maestro de Atenas: es un bronce bellísimo encontrado recientemente en un buque griego naufragado en Madhia, en la costa de Africa, con todo su cargamento de estatuas y fragmentos de arquitectura (figura 440). Las exploraciones submarinas de este curioso depósito arqueológico, continúan verificándose por los delegados franceses en Túnez, y resulta muy interesante que se haya podido comprobar que el barco procedía de Atenas, pues había salido del puerto del Pireo en el siglo II antes de J.C., lo que prueba el éxito de los tipos de Praxiteles, aun triunfando de los gustos de otras épocas.

Respecto al Fauno de la vía de los trípodes, se han hecho varias conjeturas y ninguna satisfactoria. Podemos comprender, sin embargo, cómo expresaba Praxiteles el indefinible atractivo de estas naturalezas semihumanas, porque de él nos queda otra estatua de Sátiro muy conocida y que debió ser famosísima en la antigüedad; baste decir tan sólo que es la escultura más reproducida por los copistas romanos (fig. 441). No debía haber en Roma ni en provincias nin-



Fig. 443.— Copia del Sátiro de Praxiteles. *Vaticano.*

guna colección de esculturas que no tuviera una de estas copias del Sátiro de Praxiteles, que hoy abundan en los Museos. Es un joven apoyado indolentemente sobre un tronco, con las piernas cruzadas y un brazo descansando en la cadera; todo en esta figura tiende á dar la impresión de sensual abandono. ¡Cuán lejos estamos del joven atleta, del Doríforo de Policleto, que en el siglo anterior se había tomado como modelo perfecto de la belleza humana! En el Sátiro de Praxiteles las formas son redondeadas, no se percibe un solo músculo pronunciado, ni en los brazos ni en las piernas; el torso tiene suavidad casi femenina; una piel airosamente doblada cubre el pecho (figs. 441, 442 y 443). Pero lo más interesante del sátiro es la cabeza; hay en los ojos y en la boca una expresión apenas perceptible de animal en forma humana. Las orejas del sátiro se disimulan con la profusa cabellera, pero la mirada turbia del joven denota su verdadera naturaleza. La inteligencia parece haber sido substituída por el instinto; nos imaginamos los movimientos de esta figura si se pusiese en marcha; ligera, esbelta, avanzando á pequeños saltos.

Publicamos dos de las copias romanas de esta estatua: la copia del Museo del Capitolio, en la fig. 441, y la copia menos buena del Museo Vaticano, en la fig. 443, para que se vea qué clase de trabajo era el de los copistas y cómo, conservando el tipo en sus líneas generales, afinaban á veces más ó menos la ejecución. Como la mayoría de los originales de la escultura griega se han perdido, es interesante saber hasta qué punto podemos dar valor á estas copias, ejecutadas á docenas y vendidas á los innumerables coleccionistas de la Roma imperial y de las provincias.

La mejor imitación del Sátiro de Praxiteles, actualmente en el Louvre, se encontró en el Palatino, de Roma, y aunque mutiladísima, como es de mármol griego, hizo pensar que acaso fuera una reliquia preciosa del original, labrado por las propias manos del maestro, que los emperadores tendrían en su palacio.

Otra escultura muy característica de Praxiteles, de la que existen también muchas copias, es el Apolo joven, llamado Apolo *Sauróctonos* porque ha sido representado jugando, en el acto de matar un lagarto ó sauro en el tronco de un árbol. La preferencia de Praxiteles por las formas juveniles se ve en este asunto: el dios anima un cuerpo de graciosas líneas; el más bello y gracioso de los inmortales ha sido escogido en el momento de los días felices, en los juegos de su adolescencia.

Pero la obra más estimada del maestro en la antigüedad era su estatua desnuda de Venus, que se conservaba en Gnido. La diosa del Amor siempre había sido representada vestida; así aparece en el friso del Partenón, y todavía vestida, aunque con túnica cada vez más transparente, hemos visto que la repre-




Fig. 444. — La Venus de Gnido con el ropaje postizo. *Vaticano.*


FOT. DE LA COMP. FOTOGRAFICA.

Fig. 445. — Cabeza de la Venus de Gnido de la copia del Vaticano.

sentó Alcamenes. Praxiteles la sorprendió ya desnuda, en el momento de salir del baño; tiene á un lado el jarro de los perfumes y el manto plegado para envolverse. Se comprende que la idea de Venus ha sido solamente una excusa, como para los pintores del Renacimiento italiano, San Sebastián, desnudo, acribillado de flechas, les servía para pintar impunemente las formas de un cuerpo joven de piel rosada. El arte griego sentía también cierto prejuicio contra el tipo de la mujer desnuda; la Venus de Praxiteles no tenía precedentes, debía ser una obra de taller, ejecutada en la soledad de su genio, en las horas que le dejaban libres los encargos. Como todas las obras del gran maestro, aparecía ligeramente policromada, el color suave puesto sólo en los ojos, los labios y el cabello; el resto del cuerpo tenía una pátina cerúlea. Algunos creían ver en su fisonomía un retrato de Friné, pero lo cierto es que la estatua acabó por ser vendida como una Venus. Habiendo acudido á Atenas, al mismo tiempo, comisionados de las ciudades de Cos y de Gnido, que deseaban una Venus del maestro de los amores, Praxiteles les dió á escoger entre las que tenía terminadas; los de Cos prefirieron una Venus vestida; los de Gnido, aceptaron la Venus desnuda, que tenía que labrar la fortuna de su patria, porque todos los amantes del arte en la antigüedad acudieron á ver el mármol maravilloso de Praxiteles. Luciano explica el loco entusiasmo que despertaba la estatua; estaba en un templete abierto, y seducía el dulce encanto de su mirada.



Fig. 446 y 447.—Restauración de la Venus de Gnido, de Praxiteles.

La Venus de Gnido ha sido reconocida en varias copias romanas, y la mejor es la del Vaticano. Sin embargo, en el Museo pontificio las piernas de la estatua se han encerrado, por pudor, dentro de una especie de caja de plancha de bronce, atornillada y pintada de blanco, que imita ropajes con habilidad dispuestos, pero que desfiguran la Venus precisamente desnuda de Praxiteles (fig. 444). Así y todo, la parte superior de la estatua que queda al descubierto es bellísima, la joya más preciosa del Museo Vaticano; la cabeza tiene una hermosura ideal, es el prototipo perfecto de la mujer hermosa (fig. 445). Algunas veces se ha podido destornillar la caja de plancha de cobre pintado que forma los ropajes y se ha fotografiado toda la estatua desnuda, y hasta se ha intentado una restauración mejor, vaciando la escultura del Vaticano y añadiendo á ella una cabeza de Berlín, que parece reproducir más exactamente el tipo de la de Gnido (figs. 446 y 447). Sorprenden, en la estatua restaurada, la forma elegante de las piernas y el maravilloso modelado de la espalda; la personalidad de esta figura es tan acentuada que se comprende interesara á los antiguos sobre todas las demás. Es hasta cierto punto casta, su cabeza está libre de pasión; la hermosa mujer mira tranquila, sin turbarse por manifestar el encanto de la juventud inmortal de su naturaleza femenina. El tipo de la Venus desnuda saliendo del

baño fué después mil veces repetido, pero ya sin esta inspiración purificadora. Algunas de sus imitaciones como la llamada Venus de Médicis, de Florencia, esconden pudorosamente los senos con la mano.

Es muy característico el aro que lleva la Venus de Praxiteles en el brazo izquierdo; en las copias ya posteriores desaparece, y el severo jarro de los perfumes, y los pliegues que sostiene con una mano, se cambian en una anecdótica pareja de amorcillos ó delfines, que distraen del asunto principal: la belleza del desnudo cuerpo femenino. La figura se apoya sobre un solo pie; la otra pierna, doblada, no efectúa ningún esfuerzo; por esto para el equilibrio del bloque de mármol, hay necesidad mecánicamente del puntal del jarro y la sábana. Que ésta sea la famosa Venus de Gnido, nos lo aseguran las monedas de la pequeña ciudad jónica, que la reproducían en su reverso de una manera harto reconocible. El original de la Venus de Praxiteles se conservó en Gnido durante la época romana, pero en la Edad media parece que fué trasladada á Constantinopla, donde la guardaba en su galería un opulento aficionado.



Fig. 448. — Hermes de Praxiteles. OLIMPIA.

Hasta aquí hemos hablado de obras de Praxiteles, que tenemos que conocer por copias y restauraciones arriesgadas. Pero el gran maestro parece haber sido el favorito de la fortuna; no es un artista de trágica historia, como Fidias, que aun en sus obras de arte ha sido injuriado tristemente por el tiempo y por los hombres. Las últimas excavaciones del suelo helénico nos han proporcionado tres mármoles auténticos de Praxiteles, cincelados por su propia mano, de los que teníamos antiguas referencias escritas. El primero es el grupo de Mercurio y Baco, de Olimpia, descubierto en 1877. Estaba en el viejo templo de Juno; Pausanias lo distinguió en medio de otros exvotos arcaicos, y le dedica estas pocas palabras: «Hay allí también algunas esculturas de gusto más moderno, entre otras un Mercurio de mármol que lleva al pequeño Baco entre sus brazos, obra de Praxiteles.» Hoy se cree que el grupo de Olimpia es una escultura de la época juvenil del maestro; consta que su padre Cefisodoto había representado el mismo asunto; sin embargo, esta escultura de Olimpia, aunque obra juvenil, es ya, después de las estatuas del Partenón, el mármol más precioso que nos haya



Fig. 449.— Las Musas. Relieve de una base de Mantinea (*Museo de Atenas*)



Fig. 450. — Eubuleos de Eleusis (*Museo de Atenas*)

legado la antigüedad (fig. 448). Los que la han visto en el pequeño museo de Olimpia, donde se conserva, no pueden olvidar el encanto de su perfección misteriosa; el mármol parece revestido de una epidermis blanda y nacarada, como si tuviera, más afinada aún, nuestra propia sensibilidad. La estatua se encontró mutilada de las piernas y uno de los brazos, pero la cabeza estaba intacta; en la frente, la nariz y los labios, milagrosamente conservados, ni un solo arañazo alteraba las líneas puras del hermano de la Venus de Gnido.

El dios sostiene en el brazo izquierdo al pequeño Baco, y con la mano derecha le enseñaba un racimo, que el niño hace ademán de querer alcanzar. La figura de Mercurio está apoyada sobre un gran manto que pende de su brazo izquierdo; es evidentemente la misma combinación ingeniosa de la Venus de Gnido, que parece sostener la sábana que tiene sobre el jarro, pero que realmente sirve para hacer más estable á la figura, algo inclinada. Un escultor de técnica en bronce no hubiera recurrido á estos expedientes con tan gran naturalidad y tanto arte como Praxiteles; lo mismo la Venus de Gnido que el grupo de Mercurio y Baco no pierden nada con tener á un lado la elegante combinación de pliegues de líneas rec-



Fig. 451. — Torso de Psiquis. (*Museo de Nápoles*)

tas que contrastan con las suaves curvas de los juveniles cuerpos semidivinos.

Otra obra de Praxiteles, recuperada también por una indicación de Pausanias, es una base con relieves que sostenía un grupo suyo en Mantinea. El poco atento viajero dice solamente que, en el zócalo de un gran grupo de Mantinea, estaban representadas las Musas y Marsias tocando la flauta. Esta indicación bastó para identificar los relieves, que se encontraron puestos hacia abajo sirviendo de losas en el pavimento de la iglesia. Como elementos de información resultan importantísimos, porque en las figuras de las Musas nos enseña Praxiteles su estilo aplicado á la ejecución de imágenes femeninas vestidas, que tenía que ser muy imitado. Pero las Musas de Mantinea son además obras de arte dignas de un gran maestro, muestran tranquilo el gesto y van envueltas en holgados mantos que acusan suavemente la forma noble de sus cuerpos (fig. 449).



Fig. 452. —Estatua funeraria. *(Museo Británico)*

Por fin, la tercera obra de Praxiteles que se ha encontrado en las excavaciones del suelo de Grecia es la cabeza del joven Eubuleos, hallada entre las ruinas del santuario de Eleusis. Conocíanse varias copias romanas de esta cabeza, algunas con la inscripción diciendo ser el Eubuleos de Praxiteles; su culto se celebraba únicamente en el santuario de los misterios; esto bastó para asegurar que el mármol descubierto era el propio original que debió ejecutar el escultor para Eleusis. La cabeza de este joven pensativo (Eubuleos quiere decir *el buen conductor, el buen consejero)* podría confundirse con uno de los bustos llenos de ideal moderno de los escultores italianos del Renacimiento (fig. 450).

Los cabellos del Eubuleos son dignos de un busto de Donatello; resulta, por lo demás, uno de los detalles más característicos del estilo de Praxiteles su gusto y gran afición por los bellos rizos de la cabellera de sus héroes y diosas. El Mercurio de Olimpia lleva también bucles primorosos, que forman como una aureola á su rostro; la Venus de Gnido muestra los preciosos cabellos, recogidos con arte admirable por dos cintas.

Después de las obras auténticas, pasemos á las atribuciones y conjeturas. Entran dentro de la órbita del arte de Praxiteles, la cabeza y el torso virginales de la llamada Psiquis del Museo de Nápoles; hay una anticipación extraña de espiritualismo, las mutilaciones infunden aún mayor melancolía en la belleza juvenil de este mármol maravilloso. El arte de Praxiteles posee á veces tal fuerza de



Fig. 453.— Estatua llamada la Demeter de Gnido. (*Museo Británico*)

sentimiento que impregna á sus obras de una nostalgia casi religiosa. El gran escultor del amor y de la carne suele abstraerse en un quietismo contemplativo que le hace aparecer como fervoroso místico (fig. 451).

Por esto su estilo fué adoptado por otros escultores para las estatuas funerarias; muchas figuras femeninas envueltas en amplios mantos (como las Musas de Mantinea), entran dentro de la órbita moral de Praxiteles (figura 452). Son evidentemente esculturas funerarias para ser colocadas en un sepulcro; su gesto suave, tranquilo, debió corresponder sin duda á la imagen ideal de una persona difunta. Dos de estas estatuas del Museo de Dresde (llamadas *la grande y la pequeña herculanenses* porque fueron halladas en Herculano), son las mejores imitaciones de este tipo, pero ya de la época romana; la que reproducimos del Museo Británico, procede de la misma Grecia. Igualmente debe considerarse como praxitélica la estatua sentada, que se halló en Gnido, del Museo Británico; los críticos quisieron ver en ella á Demeter, la diosa madre, que sueña pensando en su hija perdida. Es fácil que la supuesta Demeter de Gnido no sea más que un retrato funerario, la persona real idealizada para decorar su propia tumba (fig. 453). Sin embargo, ¡cuánta dignidad, qué noble reposo! Nada en esta figura revela sus tristezas personales, ni hay todavía ningún rasgo fisonómico característico de su propia cabeza material. Se comprende que la opulenta matrona de Gnido representada así sobre su tumba, pudiera ver su propio retrato confundido con la imagen de una divinidad, de la diosa madre, la subterránea Demeter, que desde su obscura morada bendice los fértiles campos, haciendo crecer el grano en las espigas.

Estos retratos funerarios, derivados del estilo de Praxiteles, debieron formar una serie de escasos tipos, siempre reproducidos por los escultores del siglo IV. Existen varias copias de una cabeza femenina envuelta en espesa toca, dejando ver sólo una parte de la cara, que es bellísima, aunque sin gesto ni expresión personal, como corresponde á una imagen funeraria (fig. 454). Se ve, pues, que el tipo de la estatua sentada y el de la joven de pie, con amplio manto, se repe-

tian indefectiblemente, pero sin acentuar los rasgos fisonómicos, para no hacer un retrato demasiado servil del difunto.

El fenómeno de reproducir los tipos sin grandes variantes, subsiste, pues, en el arte griego hasta en este período de libertad del siglo IV; pero la misma independencia que había demostrado Praxiteles al labrar su Venus desnuda, la demuestran también algunos de sus discípulos, que se arriesgan á inventar tipos cada vez más originales.



Fig. 454.—Retrato funerario. (Roma. *Museo de las Termas*)

De entre los discípulos de Praxiteles el primero que debemos mentar, aunque no sea el de mayor fama, ha de ser su hijo, el cuarto escultor de la familia, llamado Cefisodoto como su abuelo. A este artista se ha atribuído últimamente la llamada *fanciulla* ó jovencita de Anzio, encontrada en las ruinas de una villa de Nerón, cerca del mar. Representa para algunos, no una sacerdotisa, sino un joven adolescente, que parece más afeminado por el traje talar de acólito del culto (fig. 455). La cuestión del sexo de esta figura todavía no está resuelta, lo que no impide admirar su gran belleza; tiene los cabellos recogidos sobre la frente é inclina la cabeza con recogimiento religioso sobre la tablilla donde están la rama de laurel y los instrumentos de la purificación. Cubre su cuerpo un pesado manto de lana, que envuelve la cintura y deja al descubierto uno de los hombros. La filiación de la estatua de Anzio (que es indudablemente griega) al hijo de Praxiteles se basa sólo en ciertas semejanzas de estilo con un busto de Menandro que la tradición escrita permite asegurar que es obra del propio artista.



Fig. 455.—La *fanciulla* de Anzio. (*Museo de las Termas*)

Otro de los discípulos de Praxiteles, Leocares, hizo un grupo de Ganimedes remontado al cielo por el águila, del que se conserva una copia en el Museo del Vaticano. Es gracioso el detalle pintoresco del



Fig. 456. — Apolo Castellani. — Apolo Pourtales. (*Museo Británico*)

perro que ladra, viendo á su joven amo suspendido en el espacio; es una supervivencia de esta sensibilidad animal de la naturaleza que entra también dentro de la *gamma* praxitélica. Del mismo Leocares se suponía ser el famoso Apolo del Belvédere, que más bien debe atribuirse á otro discípulo de Praxiteles, al corintio Eufranor (fig. 457). Este artista prueba que el estilo del maestro hacía escuela fuera de Atenas; sin embargo, el Apolo del Belvédere, tan estimado por los románticos del siglo pasado, no es sino una copia de un original más antiguo, y aun con la desdichada introducción del gran manto que lleva pendiente del brazo. Su clámide debía ser más pequeña y con la mano en alto blandiría el arco; en la espalda lleva el carcaj con las flechas. Un bronce del Renacimiento, que reproduce esta estatua acaso antes de su restauración, permite afirmar que la figura tendría más grandiosidad si no la desfigurara el manto (fig. 459).

Es raro que del Apolo del Belvédere no tengamos más que una copia antigua, porque debió hacerse popular, pues nos quedan dos cabezas de Apolo muy parecidas, con el penacho de cabellos sobre la frente, y acaso más interesantes, como de arte más moderno, que la del propio dios del Vaticano (fig. 456). Otra estatua muy parecida por su estilo al Apolo del Belvédere, es la Diana de Versalles, en el Louvre (fig. 458); los dos dioses gemelos parecen haber sido ejecutados por el propio autor. Ambos avanzan con velocidad, lanzando el cuerpo hacia delante y equilibrándose, con un brazo tendido hacia afuera y otro caído hacia atrás. Es natural que los discípulos de Praxiteles repitieran los tipos predilectos

del maestro; sin embargo, Venus fué representada también á menudo con un manto que le cubría las piernas. Para la Venus desnuda se reprodujo cada vez más groseramente el tipo de la de Gnido. Entre las Venus con un manto que les cubre las piernas, tres son famosas: la de Arles, la de Milo y la de Capua. La Venus de Arles, hoy en el Louvre, parece haber sido un original griego maravilloso, que se maltrató con lavados y pulimentos al descubrirlo, para regalarlo más nuevo y limpio á Luis XIV. Así y todo, el cuerpo es bellísimo; la cabeza, con las mejillas como enflaquecidas por el lavado, debe haber perdido algo de la redondez juvenil, pero resulta aún maravillosa, con su inclinación llena de femenil delicadeza (fig. 460).



Fig. 457.—Apolo del Belvédere. *Vaticano.*

La Venus de Milo tuvo también poca fortuna; fué descubierta en la isla de Milo, el año 1820, rota en varios fragmentos, y uno de ellos era una parte del pedestal, con una inscripción que señalaba como autor á un tal Alexandros. Este fragmento del pedestal y una parte de los brazos se perdieron en el propio edificio del Louvre, sin que después, en el inmenso Museo de París, hayan podido encontrarse nunca; por esto hay que valerse de las descripciones de estos fragmentos para intentar una restauración. La Venus de Milo, aunque el original fuese de este Alexandros, quien debía ser un escultor de la época alejandrina, reproduce fríamente un modelo más antiguo (fig. 461). Resulta su posición algo extraña, se yergue apoyada sobre un pie, mientras que el otro descansaba en una especie de peldaño que formaba el fragmento perdido con la inscripción. Uno de los brazos sostenía ligeramente los pliegues del manto, que cubre las piernas, mientras que el otro, extendido, tenía en la mano la manzana del juicio de Paris. La Venus de Capua reproduce



Fig. 458. —Diana de Versalles. *Louvre.*



Fig. 459. — Bronce del Renacimiento. *(Colección Stroganof)* San Petersburgo

el mismo tipo, con ligeras variantes, y durante la época romana fué adoptado para labrar las imágenes de Victorias semidesnudas, inclinadas, en el acto de escribir en un clipeo ó escudo los fastos de la historia.

Las Venus con el manto cubriendo las piernas, como la Venus de Arles y la de Milo, entran dentro de la órbita de otro gran maestro del siglo IV: Scopas, tan grande y genial como Praxiteles. Era acaso algo más viejo que él, pero ambos debieron encontrarse en Atenas, y hay probabilidades de que hasta trabajaron juntos. No fué Scopas, como Praxiteles, *un ateniense de Atenas*, ni se le ofreció como á él la fortuna de poseer un taller acreditado por su padre y su abuelo. El padre de Scopas es probable que fuese un escultor insignificante, llamado Aristandros, de la isla de Paros, y es fácil que Scopas llegara pobre á Atenas y allí su espíritu trágico aprendiera acaso en la escuela de la soledad y del dolor. Parece haber sido un temperamento estudioso; sus personificaciones filosóficas le muestran al corriente de las ideas más adelantadas de su tiempo. Su tristeza pensativa contrasta con el optimismo estético de Praxiteles. Scopas hace decir al mármol cosas tan trágicas, que difícilmente se expresarían con la poesía ó la música. Así como Praxiteles prefería los estados de dulce abandono, de plácido ensueño, Scopas agitaba á sus figuras, representándolas en los críticos instantes de cruel dolor. Con el Sátiro de Praxiteles, sumergido en quietismo sensual, contrastaba la Ménade de Scopas, en furor de éxtasis místico, sosteniendo con una mano el cabrito que acababa de sacrificar á Pan.



Fig. 460. — Venus de Arles. *Louvre.*

De esta Ménade, la obra más famosa de Scopas, no sabemos hasta ahora nada positivo; hace tres ó cuatro años creyóse reconocerla en una pe-


Fig. 461.—Venus de Milo. *Louvre.*

queña copia de la época romana, que se guarda en el Museo de Viena; pero la crítica empieza á mostrarse escéptica sobre esta filiación. Desvanecida la esperanza de recuperar el tipo de la Ménade de Scopas, hemos de contentarnos con las descripciones de los poetas de la antología, que dan cierta idea de la agitación desenfrenada de aquella estatua.

Pero hasta en las figuras en reposo, Scopas reflejaba intensamente su espíritu trágico. Nos han quedado muchas copias mutiladas de una estatua suya de Meleagro, el joven cazador que se prepara á salir para la cacería que tan fatal ha de serle. Está representado como si, antes de partir, tuviera la intuición de su trágico destino, con aquella intensa vacilación de los héroes que se resuelve rápidamente en lo íntimo del corazón. La copia del Meleagro, en el Museo Vaticano, tiene una cabeza restaurada, harto insignificante; para comprender el valor expresivo del Meleagro hay que buscarlo en otra cabeza de la villa de Médicis, que, por confusión seguramente, se ha puesto sobre otra estatua de un Apolo praxitélico (figs. 462 y 463).


Fig. 462. — Apolo con una cabeza de Meleagro. *Villa Médicis.* ROMA.

El temperamento serio de Scopas se comprende que debía hacerle interesar por las grandes obras de decoración arquitectónica; él es el último gran maestro que se dedica á adornar la ingrata forma del triángulo de los frontones de un templo. Pausanias ha sido también quien nos entera de que fué Scopas el director de la total reconstrucción del viejo templo de Minerva Alea, cerca de Tegea. Como siempre, el viajero describe brevemente sus esculturas: á un lado, en un frontón, la caza del jabalí Calidón; en el otro, la lucha de Telefo con Aquiles, dos temas algo ajenos al mito de Minerva, pero que debió preferir Scopas por su carácter eminentemente trágico. Las excavaciones del



Fig. 463.—Scopas. Cabeza de Meleagro. *(Villa Médicis).* ROMA.

templo de Minerva Alea nos han dado un corto número de fragmentos de esta decoración escultórica; los más interesantes son dos cabezas juveniles que miran con atención al horizonte lejano (figs. 464 y 465). Su relación con la cabeza del Meleagro es evidentísima, los fragmentos de los mármoles originales del templo de Minerva Alea han servido de base para determinar el estilo de Scopas. Los héroes y los dioses se han humanizado, la expresión serena de los tipos fidíacos ha sido substituída por este silencio patético de un dolor moral. Los asuntos mitológicos están interpretados también como un alto símbolo de la tragedia humana; Scopas representa á estos héroes homéricos abstraídos en las eternas angustias de nuestra propia alma, como Sócrates y Platón recuerdan también á cada momento los dolores de Aquiles y Ulises sin concederles un valor histórico y real.



Figs. 464 y 465.—Scopas. Cabezas del templo de Minerva Alea. *(Museo de Atenas)*

Los demás fragmentos de las esculturas de los frontones del templo de Minerva Alea son muy inferiores á estas dos cabezas, entre ellos el torso bastante bien conservado de la estatua central de Atalante, ejecutada con cierto

descuido, y también un pedazo sin interés del jabalí Calidón. Esto prueba que el genio extremado de Scopas no se mantenía siempre á igual altura, ó bien que trabajaba ya con colaboradores de menos valía, como en el Mausoleo de Halicarnaso.



Fig. 466. — Estatua de Mausolo. *(Museo Británico)*

Plinio describe así la construcción del Mausoleo: «Scopas tuvo por émulos y contemporáneos en la escultura á Briaxis, Timoteos y Leocares, los cuales trabajaron juntos en el Mausoleo de Halicarnaso, esto es, en el sepulcro construído para el reyezuelo de la Caria, Mausolo, por su esposa Artemisa. Esta obra, que se cuenta entre las siete maravillas del mundo, tiene por basamento un alto cubo, más largo de los lados que de los dos frentes, y encima 36 columnas. La fachada del Este, — sigue diciendo Plinio, — la decoró Scopas, la del Norte Briaxis, la del Sur Timoteos y la del Oeste Leocares, y aun parece que un quinto artista trabajó también en la decoración. El monumento termina con una pirámide de 24 peldaños y en la cúspide está la cuadriga marmórea que hizo Pityos, á la altura de 140 pies (esto es, de 45 metros).» La enorme base del Mausoleo debía tener una cámara sepulcral; una crónica de la Edad media nos dice que los caballeros de San Juan de Jerusalén, que en el siglo XV aprovecharon el sepulcro para edificar un castillo, encontraron aún en el interior los sarcófagos. Las ruinas del Mausoleo fueron exploradas por los comisionados del Museo Británico en 1857, descubriendo importantes restos de los frisos, que formaban una zona esculturada en el basamento, fragmentos de la cuadriga y las estatuas de Mausolo y Artemisa (fig. 466). Esta obra colosal, erigida en las costas del Asia para un sátrapa persa y en la que debían trabajar en colaboración tantos maestros griegos, indica la fuerza expansiva del arte griego, y más propiamente del arte de Atenas. Dos parecen haber sido los directores de la obra: Scopas y Pityos, arquitecto jonio este último que construyó el templo de Priene. Para la escultura, la esposa de Mausolo hubo de acudir á Atenas: Scopas y Leocares indican la procedencia de todo el grupo. Los asuntos representados en los relieves eran también familiares á los atenienses: su famoso combate con las amazonas y una carrera de carros, con sus aurigas de largos ropajes flotantes.

De todos estos fragmentos de escultura descubiertos, una serie de relieves encontrados hacia la parte oriental del Mausoleo puede atribuirse, según el tes-



Fig. 467.—Niobe. *(Museo de Florencia)*

timonio de Plinio, á Scopas; y efectivamente, presentan todos los rasgos de su estilo; asimismo se ha supuesto que sería de Scopas, como el más acreditado del grupo de escultores, la gigantesca estatua de Mausolo, que debía ir acompañada de Artemisa en la cuadriga superior. Conviene notar que el mayor interés de esta figura de Mausolo es la cabeza, llena de carácter personal, con la cabellera echada hacia atrás; en cambio, los pliegues del ropaje, dispuestos sobriamente, apenas acusan la arquitectura del cuerpo, con tanto cariño transparentada en las estatuas vestidas de Praxiteles.

Una nota del estilo patético de Scopas se encuentra también en algunas figuras de los llamados Nióbides. La trágica escena del sacrificio de los hijos de Niobe, heridos por las flechas de Apolo y Diana, debía ser simpática por fuerza á Scopas y á sus discípulos. El grupo de estatuas del Museo de Florencia, que han sido hasta hace poco las más conocidas de esta serie, no es el más á propósito para comprender cómo se desarrolló este tema por los grandes escultores del siglo IV. Las estatuas de Florencia fueron encontradas en Roma, en el lugar donde estaban los jardines de Salustio; habían sido copiadas ó imitadas de otros ejemplares más puros para adornar aquel jardín. Sin embargo, las dos figuras del grupo de la dolorida madre, que procura salvar á la menor de sus hijas, conservan aún la patética fuerza de los originales (fig. 467). El blando cuerpo de la niña se refugia instintivamente en aquel regazo que le ha dado la vida; la pobre madre, para defenderla, levanta loca de dolor un extremo de su manto.



Fig. 468.—Una Nióbide. *Vaticano.*

Otras estatuas se colocaron aisladas alrededor de esta figura central de Niobe y su hija menor; un relieve de San Petersburgo nos muestra cómo estaban agrupadas estas figuras en la composición primitiva, que no es la de los Nióbides del Museo de Florencia. Una de ellas, sin restaurar, se conserva todavía en Roma, en el Museo Vaticano (fig. 468). Es una muchacha que huye asustada al ver el sacrificio de sus hermanos, con los pliegues del manto sacudidos por una fuerza extraña de terror; un jirón de sus vestiduras flota hacia atrás, tal es la furia con que corre.



Fig. 469. — Alejandro niño. *(Museo Británico)*



Fig. 470. — Alejandro joven. *Munich.*

En los antiguos asuntos del combate de los héroes con centauros y amazonas, los vencedores y los vencidos combaten igualmente y, en el fragor de la lucha, olvidan su propio sacrificio; los hijos de Niobe, en cambio, no pueden oponer á las flechas invisibles de los dioses más que un gesto trágico de desesperación.

Hemos de hablar, por fin, del último gran maestro escultor del siglo IV, que absorbe con su personalidad poderosa toda la generación que sucedió á la de Scopas y Praxiteles; éste es Lisipo, el escultor predilecto de Alejandro, el único que tenía el privilegio oficial de esculpir sus retratos. Lisipo no era de Atenas, sino de la misma ciudad que Policleto, de Sicyone, de donde habían salido los grandes maestros fundidores del siglo anterior, aunque se aprovecha de los inventos de la escuela de Atenas, de Scopas y Praxiteles. Plinio nos dice que empezó como aprendiz de herrero, *primo aerarium fabro;* no tenía, pues, en su familia antecedentes artísticos, su única escuela fué la de la vida. En su juventud preguntaba al pintor Eupompos á qué maestro debía escoger como modelo, y éste le enseñaba la multitud que pasaba por la calle, como queriendo darle á entender que sólo debía aprender estudiando la rica variedad de la naturaleza. Cicerón, en cambio, decía que Lisipo había tomado como modelo de sus estatuas el canon de Policleto, pero la frase era sin duda irónica, porque el mismo escultor se jactaba de no haber compuesto sus figuras según el canon establecido en la antigüedad. Él, después de Fidias, con su idealismo glorioso; de Praxiteles, con su elegante delicadeza; después de Scopas, trágico é ideal, representa una última etapa del arte griego, la del elevado naturalismo artístico, sin descender demasiado en la



Fig. 471. — Alejandro idealizado. *Vaticano.*



Fig. 472.— Alejandro Azara. *(Museo del Louvre)*

baja esfera de lo grosero y personal. Su misma relación con Alejandro tiene alto significado; el joven héroe, con su meteórica carrera, es un modelo digno del escultor naturalista. Se han conservado innumerables cabezas de Alejandro, que pueden servir para conocer algo el estilo de Lisipo, con sus cabellos leoninos ensortijados, en los días de su gloriosa adolescencia, ó prematuramente fatigado, ó moribundo, con los bucles en desorden como un dios solar. Las figs. 469 á 472 muestran la misma fisonomía desde la niñez, siempre con aquellos dos rizos inconfundibles de la cabeza de Alejandro, que arrancan de en medio de la frente y se separan cayendo á cada lado. Vemos, pues, aparecer con Lisipo lo personal y característico de los retratos, aunque sea tratándose de un héroe semidivino como era Alejandro. La cabeza Azara, del Louvre, que fué la primera en identificarse, porque lleva la inscripción de *Alejandro, hijo de Filipo*, ha sido exageradamente estimada, á pesar de haber sufrido muchos lavados y retoques (figura 472). Sin embargo, debía reproducir un buen original, pues que una reproducción del mismo tipo ha aparecido en Pérgamo en las últimas excavaciones.



Fig 473. — Hércules dominando á un ciervo. PALERMO.

Después de Alejandro, el tema predilecto de Lisipo fué Hércules, el héroe que por sus trabajos consigue ser admitido en el banquete de los dioses. Lisipo lo representó en su vida fatigosa con sus doce trabajos, en Alizia, y acaso un reflejo de estos grupos lisipeos se encuentre en el

grupo de Hércules joven y el ciervo de Palermo. Otras veces el héroe está figurado en reposo y pensativo, apoyado sobre la clava y la piel de león; la pequeña cabeza del musculoso héroe se presta para adaptarse al nuevo canon lisípeo. Una estatua famosa del Hércules descansando fué ejecutada en bronce por Lisipo, para Tarento, y de allí trasladada á Roma. Constantino, á su vez, la trasladó á Bizancio, y figuró en su foro como el principal ornamento hasta 1202, que la destruyeron los cruzados. Representada en innumerables cajitas bizantinas de marfil, debe presumirse que la estatua de Lisipo hubo de ser considerada, hasta en la propia Constantinopla cristiana, como el principal ornamento de la ciudad. Por fin, una estatua de Hércules sentado y gozando de las delicias del banquete olímpico, era muy famosa por haberla tomado Alejandro tal afición que siempre la llevaba consigo. No tenemos de esta figura una idea bastante clara para poderla identificar con alguno de los muchos torsos hercúleos sentados. Acaso se inspiraría en ella el concienzudo escultor de Atenas que firma con el nombre de Alexandros el torso del Hércules del Belvédere, del Museo Vaticano, tan estimado de Miguel Angel (fig. 474).



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA.

Fig. 474.—Hércules sentado del Belvédere. (*Museo Vaticano*)

El naturalismo lisípeo en la colocación de la figura se puede observar en la estatua del llamado Jasón, del Museo del Louvre, un joven que apoya el pie en alto para arreglarse el calzado (fig. 475). La posición acaso no sea original de Lisipo y se encuentra ya antes en el campo de la pintura; Lisipo era un genio verdaderamente ecléctico, que en su incesante producción se inspiraba de todo lo que se había inventado anteriormente. Las obras de pintura y los relieves debían proporcionarle sobre todo motivos de composición de sus figuras, en formas que la escultura no se había atrevido antes á reproducir. Este es, por ejemplo, el caso del famoso Marte Ludovisi, una figura del dios guerrero sentado negligentemente, con las piernas hacia adelante y las manos apoyadas sobre la rodilla izquierda (fig. 476). La genealogía de este tipo era muy



Fig. 475.—Jasón. *Louvre.*



Fig. 476.—Marte Ludovisi. *(Museo de las Termas)*

antigua en el arte griego; Polignoto, ya en el principio del siglo v, debió crearlo en alguno de sus frescos, porque aparece en seguida en el repertorio de los pintores de los vasos. Los escultores de la escuela de Fidias, en el friso del Partenón, lo adoptaron para representar á Marte inquieto en la asamblea de los dioses; el dios de la guerra es el único que no puede soportar la calma de la asamblea del Olimpo, y en su impaciencia hace el gesto de levantar una pierna, que sostiene con las manos. Pero allí, en el friso del Partenón, la figura no salía del campo de la pintura; el relieve tenía un solo plano, como un cuadro; la dificultad de representarla en bulto entero no fué atacada hasta el tiempo de Lisipo.

Para algunos es absolutamente cierto que el tipo del Marte Ludovisi fué obra de Lisipo; otros críticos propenden ya á clasificarlo entre las obras de la escuela de Scopas; no obstante, la cabeza, de la que hay varias copias, es más individual y afinada que las de los tipos bien reconocidos de Scopas. Como el dios guerrero, en sus ocios, era propenso al amor, el Marte Ludovisi tiene un pequeño amorcillo jugando entre sus pies, muy restaurado, pero que debía estar ya en el primitivo original, pues que existe también en otra copia del Museo de Nápoles. Este detalle anecdótico no aparece dentro de lo que estamos acostumbrados á considerar propio de Scopas.

Lisipo ejecutó además otras estatuas de dioses, con preferencia Júpiter y Neptuno, y rarísimas veces figuras femeninas ó de niños, todo lo contrario de lo que sucedía con Praxiteles. Su obra total pasaba de 1.500 estatuas, de las que



Fig. 477. — El Apoxiomenos de Lisipo. Fig. 478. — Cabeza del Apoxiomenos. *Vaticano.*

conocemos poquísimas; de una sola, mencionada por los escritores antiguos, se conserva una copia excelente: es la figura del llamado Apoxiomenos, descubierta en Roma en 1849. Por ella se empezó á comprender algo del verdadero carácter del estilo de Lisipo. El Apoxiomenos es un joven corredor que se quita el aceite y el polvo de los brazos con un pequeño instrumento de bronce. Este nuevo tipo del Apoxiomenos difiere completamente en sus proporciones del Doríforo y otras estatuas atléticas de la antigüedad (figs. 477 y 478). El cuerpo es más flexible y nervioso; este joven, aunque se dedica á ejercicios gimnásticos, pertenece ya á otra sociedad más refinada; la cabeza es mucho menor y más naturalmente expresiva; tiene en la frente una arruga muy pronunciada y una sombra en los ojos, que es como un recuerdo del *pathos* de Scopas y de la melancolía de Praxiteles. El Apoxiomenos no es un hombre del pueblo ni un vulgar pugilista, ni un tipo ordinario de gimnasta; el escultor de Alejandro, sin idealizarlo, lo ha visto de una manera nueva, altamente estética. Es también interesantísima la actitud del Apoxiomenos, con los brazos adelantando perpendicularmente al torso, lo que da á la figura una tercera dimensión. La estatua fué labrada para ser contemplada por todos lados; no tiene el exclusivo punto de vista de las obras de los escultores anteriores, que no consiguen nunca separarse por completo de la ley de la frontalidad. Sólo Mirón, dos siglos antes, había vencido



Fig. 479.— Estatua de Agias, de Lisipo. DELFOS.

prematuramente dicha rutina artística; en este sentido, el Discóbolo de Mirón es el único precursor del Apoxiomenos de Lisipo.

Otra estatua que fué encontrada en Delfos en 1897, parece ser una copia más cercana á otro original de cuantas poseíamos hasta ahora de Lisipo. Es el retrato de un joven llamado Agias, que formaba parte de un grupo escultórico de varios individuos de una familia de príncipes de Tesalia. El grupo de Delfos llevaba una inscripción poética que sirvió para identificar los personajes, pero lo interesante fué que se pudo comprobar que esta lápida de Delfos era idéntica á otra que había existido en la propia patria de los personajes del grupo y allí estaba con la adición de que las esculturas eran de Lisipo. No quedaba duda que los opulentos señores de Tesalia que encargaron á Lisipo un grupo en bronce con sus retratos, habían regalado al santuario de Delfos unas copias en mármol de las mismas estatuas.

Así, pues, la figura de Agias, la única que conserva la cabeza, es una copia fiel y contemporánea de otra obra perdida de Lisipo (figura 479). Debía ser una figura juvenil; el torso parece recordar algo el canon de Policleto, y así la frase de Cicerón ya no resulta tan irónica; la cabeza, que tiene más originalidad, recuerda también el estilo patético de Scopas.

Un reflejo del arte de los grandes maestros de la escultura se ve en las numerosas estelas funerarias de Atenas, en el siglo IV. El cementerio ocupaba un terreno fuera de la ciudad, en el barrio del Cerámico, y las tumbas decoraban, á cada lado, una de las vías principales, que salían al campo atravesando el suburbio (fig. 427). Generalmente estaban formadas por un pequeño zócalo arquitectónico sobre el que se apoyaban los graciosos edículos con un relieve conmemorativo. Debían ser numerosísimos, porque la excavación moderna de esta parte de Atenas nos ha proporcionado una serie considerable de estos monumentos, que se encuentran hoy en el Museo Nacional; además se han reconocido como relieves procedentes del cementerio del Cerámico, muchos de los existentes en los museos de Europa, aun en los formados desde muy antiguo. Los romanos ya debieron sentir gran entusiasmo por estas estelas áticas, pues que algunas de ellas fueron arrancadas de las tumbas y llevadas á Roma y á provincias. Más tarde, todos los extranjeros que pisaron el suelo de Atenas apropiáronse como trofeo alguno de estos relieves, que allí debían estar abandonados. Una estela griega, por ejemplo, lleváronse á Roma en el siglo XI



Estelas funerarias áticas. — A. C. Del tipo que reproduce la patética escena en que la moribunda se despide de sus joyas.—B. D. Del tipo del último adiós á los seres queridos. *(Museo de Atenas)*

los monjes bizantinos de Grotaferrata; los navegantes venecianos, los viajeros ingleses, todos se apoderaron de buen número de estos monumentos, fáciles de trasladar, y por esto hoy se encuentran, además de Atenas, repartidos por todo el mundo.

En el siglo IV las estelas se resienten de las grandes innovaciones artísticas de Scopas y Praxiteles. Ellas nos dan, con abundancia inagotable, los retratos idealizados de aquella sociedad ilustrada de Atenas, que platicaba y discurría con los filósofos, visitaba los talleres de los artistas y se apasionaba por las nuevas producciones dramáticas. Los asuntos preferidos son dulces escenas de familia, en el momento de despedirse los parientes de su difunto querido, en una plácida intimidad apenas turbada por una ligera sombra de tristeza. Al muerto, generalmente, se le representa sentado, para acusar mejor impresión de su reposo; los varios individuos de la familia le rodean, y uno de ellos le estrecha la mano. Otras estelas representan á la difunta despidiéndose por última vez de las joyas que habían adornado su hermoso cuerpo; una joven sirvienta abre la cajita en que ella las tenía guardadas. Las estelas repiten con frecuencia ciertos asuntos preferidos; siguen en esto la ley general del arte griego, de sujeción á un reducido número de tipos. La lámina XXII permite ver hasta qué punto un mismo modelo era reproducido ó se alteraba algo según la voluntad del comprador. Esto mismo tenía que suceder más tarde con los sepulcros romanos: los sarcófagos se encontraban ya medio concluídos en los talleres de los marmolistas y éstos no tenían que hacer más que labrar el retrato del difunto ó introducir alguna variación en los detalles del relieve.



Fig. 480. — Estela del Cerámico.
(Museo de Atenas)

Sin embargo, algunas estelas se apartan del tipo común, y aun los mismos tipos son abundantísimos: una muchacha está representada con un jarrito de perfumes en una mano (fig. 480); un joven intelectual lee sentado su autor predilecto, en el reposo solemne del sepulcro (fig. 481); dos hermanas apartan los velos que rodean su cara (fig. 482); la mayor parte son, pues, escenas de género y de costumbres, en ninguna se ven los asuntos heroicos del siglo anterior.

Es curioso advertir que la pintura desciende también en esta época del gran arte monumental, de los frescos decorativos á los cuadros de caballete. La evolución de la pintura griega fué más rápida que la de la escultura; juzgamos







Fig. 481. — Estela ática.
(Abadía de Grotaferrata)

Fig. 482. — Estela de Demetria y Pánfila.
(Museo de Atenas)

interesante recordar que, siendo Polignoto el maestro característico de los grandes frescos de Delfos, Atenas y Platea, su sobrino, un tal Aglafón, ya se diera á conocer por su especialidad de los pequeños cuadritos de género. Pintaba sobre tablas á las que se había dado previamente una ligera capa de estuco; en el fondo la técnica continuaba siendo la misma de la pintura al fresco, y los colores adoptados los cuatro fundamentales, únicos usados por Polignoto y sus discípulos.

Los asuntos y el estilo, sin embargo, debían variar profundamente. De dos pintores ilustres de la primera generación después de Fidias se nos han conservado muchas anécdotas, y hasta sus opiniones, en materia estética, por los diálogos de Sócrates, que cultivaba su amistad. Estos son los dos rivales, Zeusis y Parrasios. Aristóteles, que había conocido los grandes progresos del arte realizados por Scopas y Lisipo, se quejaba de que las figuras de Zeusis, si bien eran bellas, no tenían carácter personal. La célebre Elena de Zeusis, en Crotona, podría considerarse como una obra típica de este género; debió ser una *icona,* una imagen de mujer de estupenda belleza, pero todavía inexpresiva. Eran muy celebrados también de Zeusis, un amor coronado de rosas y varios cuadros con algunas figuras, tales como una familia de centauros y un Hércules pequeño ahogando las serpientes.

Parrasios debía ser más elegante y delicado que Zeusis, y se complacía en detallar en extremo la expresión y el carácter de las figuras, así en la fisono-



Fig. 483.— Sacrificio de Ifigenia. *(Museo de Nápoles)*

mía como en el gesto. Esto se le criticaba, tanto como la inexpresiva frialdad de Zeusis. Su Teseo, excesivamente tierno, parecía «alimentado con rosas». Se nos ha conservado una copia en mosaico de un cuadro de uno de los pintores que le imitaban, un tal Timantes, que rivalizaba ya con el maestro. El cuadro de Timantes representaba el sacrificio de Ifigenia y era muy estimado entre los antiguos por la manera de expresar el dolor en los personajes. Agamenón aparecía velado, para esconder así su desesperación de padre; los demás héroes de la guerra de Troya manifestaban con viveza sus sentimientos: Ulises, Menelao, Nestor. En lo alto se veía á Diana con una cierva, que tenía que sustituir á Ifigenia en el sacrificio, salvada milagrosamente por la diosa, según tradición recogida también por Eurípides. Un mosaico de la colonia griega de Ampurias (fig. 484) muestra la verdadera disposición de la mayor parte de las figuras, pero la velada de Agamenón hay que reconocerla en un fresco de Pompeya con el mismo asunto (fig. 483). Igual que en este fresco, se ve repetida la figura de Agamenón en la misma escena, representada en relieves de sarcófagos. Con el mosaico de Ampurias y el fresco de Pompeya se puede restaurar con bastante probabilidad de acierto la composición famosa de Timantes. Otras veces la investigación de los temas de la pintura griega no se presenta tan fácil, porque los frívolos pintores y copistas de la época romana alteraban á menudo las composiciones que creían demasiado trágicas ó tristes. Para restaurar estas obras de los grandes pintores del siglo IV nos ayuda muy poco la cerámica, que proporcionaba en el siglo anterior tantas informaciones preciosas.

A otra generación pertenece ya Apeles, un pintor griego del Asia cuya fama determinó á Alejandro á concederle el privilegio de pintar sus retratos. Apeles vivía en Éfeso y allí se admiraban sus cuadros más famosos, entre ellos una Venus naciendo de las aguas, que en la pintura venía á ser lo que era la



FOT. ESQUIROL.

Fig. 484. — El Sacrificio de Ifigenia, por Timantes. Mosaico de Ampurias.

Venus de Gnido en la escultura. No se conserva ninguna copia de esta pintura, pero hay varias estatuas de una Venus joven, escurriendo sus trenzas todavía húmedas y llenas de algas, que es fácil reprodujeran la Venus pintada por Apeles.

Existen también varias referencias escritas de otras pinturas de Apeles, que representaban á Alejandro en coloquio con los dioses ó ya francamente divinizado; él y sus discípulos debían asimismo perpetuar en sus pinturas los hechos capitales de la vida del gran conquistador, y es fácil que una de estas composiciones sea la reproducida en un mosaico de una casa de Pompeya, actualmente en el Museo de Nápoles. Representa la batalla de Issos, cuando Alejandro atacó en persona al grupo de lanceros que formaban la invencible escolta de Darío, llamados *los inmortales* (fig. 485). El héroe macedonio, con su cabellera revuelta,



Bodas Aldobrandini (fragmento). Grupo de Venus y la esposa. *Vaticano.*



Fig. 485.—Batalla de Issos. Mosaico de Pompeya. Nápoles.

en él característica, embiste á caballo los temidos guerreros persas, llevando la confusión hasta el mismo carro de Darío. La batalla se ha resumido hábilmente en aquel episodio; en una sola escena están expresadas la gloria de Alejandro y la victoria de los griegos. No hay otra indicación del lugar que un extraño tronco de árbol; sin embargo, la profundidad del espacio está hábilmente sugerida por la diversa inclinación de las lanzas, que, aunque dirigidas contra el macedonio, se entrecruzan indicando que entre ellas queda cierto espacio.

No conocemos al autor de este cuadro de la batalla de Issos, que hizo fortuna, porque fué muy reproducido, al menos en parte, en vasos y sarcófagos; pero, en cambio, se nos ha transmitido el nombre de otro pintor de la época, Etión, autor de un cuadro también famoso representando las bodas de Alejandro y la princesa Roxana. Queda de él una detalladísima descripción de Luciano, quien, alabando mucho el conjunto, describe las figuras de los esposos y de los pequeños amorcillos, que juegan con las armas del conquistador.

Un recuerdo de este cuadro de Etión es fácil que se encuentre en el fresco descubierto en Ostia, que enriqueció la colección Aldobrandini y actualmente la



Fig. 486.—Las Bodas Aldobrandini. Fresco de Ostia *Biblioteca Vaticana*.



Fig. 487.—La madre de familia. *Villa Item.* POMPEYA.

Biblioteca Vaticana (fig. 486). Se trata de una copia pequeña; las figuras, mucho menores del natural, están todas en un mismo plano, lo que revela que el original de la composición databa, por lo menos, de principios del siglo III antes de J.C. En el centro descuella el grupo hermosísimo de la esposa, velada aún, pálido el rostro y escuchando los últimos consejos de una mujer, que parece ser Venus. (Lám. XXIII.) El esposo, coronado de flores, aguarda impaciente al pie del tálamo, mientras que á cada lado de la estancia, grupos de mujeres preparan los perfumes ó entonan los cantos del himeneo.

Del mismo estilo del siglo IV, ó á lo más de principios del siglo III, es el



Fig. 488. — La iniciación de los misterios. *Villa Item.* POMPEYA.

modelo de una gran composición descubierta hace pocos meses en una quinta suburbana de Pompeya, cerca de la actual villa Item. Son los más hermosos frescos de la antigüedad descubiertos hasta hoy, los únicos de grandes dimensiones, con numerosas figuras mayores del natural. La fecha de su ejecución material es conocida, porque las obras de construcción de la quinta que decoraban fueron interrumpidas por el cataclismo que destruyó la ciudad, pero los modelos son muchísimo más antiguos, griegos seguramente y repetidos en Pompeya, como nosotros decoramos á veces nuestras casas con copias de pinturas del Renacimiento italiano. Los temas representados son extraordinariamente interesantes:

á un lado se halla el cuadro del gineceo casto, con la vida pura de la madre de familia, enseñando á leer á un niño y recibiendo las visitas de sus amigas (fig. 487); á continuación, en cambio, hay un largo plafón con curiosas representaciones de la iniciación de los misterios (fig. 488); varias jóvenes muéstranse poseídas del frenesí ó delirio báquico, propio del rito extraño; perseguidas por unas figuras negras, aladas, ejecutan una danza completamente desnudas; una de ellas cae desmayada sobre su compañera, que sin duda procura reanimarla; otra mira con espanto algo muy horrible que se esconde en un cesto. Los colores de esta gran composición, descubierta hace poco, son bellísimos; la pared acababa de ser pintada cuando ocurrió el cataclismo que sepultó á Pompeya, pero el modelo es ciertamente griego y existe de él alguna antigua referencia escrita.

Resumen.—La arquitectura, en el siglo IV, produce como obra característica el edificio circular de Epidauros. Atenas continúa ejerciendo la hegemonía por su buen gusto, y principalmente por su escuela de escultura. De los discípulos de Fidias conocemos la Venus de Alcamenes. La familia de escultores que empieza con un Praxiteles contemporáneo de Fidias, está representada en la nueva generación por Cefisodoto, el autor del grupo de la Eirene y Plutos. El hijo de Cefisodoto es el gran Praxiteles, el escultor más famoso de Atenas. Conocemos varios tipos del Amor que pueden atribuirse al propio maestro; suyos eran el Sátiro en reposo y la Venus de Gnido, completamente desnuda. Las excavaciones nos han proporcionado tres mármoles auténticos de Praxiteles: el grupo de Mercurio y Baco, de Olimpia, la base de Mantinea y el Eubuleos de Eleusis. Del arte de Praxiteles derivan los tipos de estatuas funerarias, retratos femeninos idealizados. Las Venus medio desnudas, con el manto caído sobre las piernas, deben conceptuarse ya dentro de la órbita de otro maestro: Scopas, reconocido como autor de la estatua de Meleagro y al que pertenecen varias cabezas encontradas en el templo de Minerva Alea. Scopas trabajó en el Mausoleo con Briaxis, Leocares y Eufranor. Es muy posible que sean de este último el Apolo del Belvédere y la Diana de Versalles. Discípulo de Praxiteles fué su propio hijo, llamado Cefisodoto, como su abuelo, y autor según algunos de *la fanciulla* de Anzio. Un tercer gran maestro, como Praxiteles y Scopas, es el dorio Lisipo, el escultor naturalista de los retratos de Alejandro. Su héroe predilecto era Hércules, al que representó en varias de sus obras, y es fácil le pertenezca también el original del Marte sentado de la colección Ludovisi. Obras indiscutibles de Lisipo eran el original del Apoxiomenos y el mármol auténtico, hallado en Delfos, de la estatua de un cierto Agias. En pintura, una primera generación de grandes maestros está representada por Zeusis y Parrasios; un discípulo de este último, Timantes, pintó el cuadro famoso del sacrificio de Ifigenia. Apeles era el pintor de Alejandro, y de su escuela deben derivar los originales del cuadro de la batalla de Issos y de las bodas de Roxana, reflejadas en el fresco de las bodas Aldobrandini. A la misma época pertenecen los originales de los frescos descubiertos en la villa Item, cerca de Pompeya.

Bibliografía.—Klein: *Praxiteles*, 1898. Collignon: *Scopas et Praxiteles*, 1907. Bernouilli: *Alexanders des Grossen*, 1905. Stark: *Niobe und die Niobiden*, 1863. Conze: *Attische grab-reliefs*. Helbig: *Untersuchungen uber die campanische wandmalerei*, 1873. Bruckmann: *Denkmäler der malerei des altertum*, 1910. Di Pietra: *Scavi nella villa Item*, 1912. Nogara: *Le nozze Aldobrandini*, 1907.



Fig. 489. — Decadragma de Siracusa.



Fig. 490. — Templo de Júpiter Olímpico, en Atenas.

CAPÍTULO XVI

EL PERÍODO HELENÍSTICO. — ARQUITECTURA. URBANIZACIÓN. DELOS Y PRIENE. EDIFICIOS PÚBLICOS.—LAS GRANDES CAPITALES.—ESCULTURA. LOS NUEVOS TIPOS. LOS RETRATOS. LAS ESCUELAS LOCALES. ALEJANDRÍA, PÉRGAMO, RODAS. — LA PINTURA Y LA CERÁMICA. LAS ARTES SUNTUARIAS.

El arte griego, que al terminar el siglo tercero antes de J.C. parecía condenado, después de Alejandro, á caer en la vulgaridad y el amaneramiento, tuvo aún dos siglos de sorprendente evolución. En esta época se demuestran más que nunca las excepcionales condiciones de la raza griega para el arte; perdidas la libertad y la fe en los antiguos dioses, los asuntos son cada vez más vulgares, y á pesar de la humildad del contenido, hasta las cosas más insignificantes y deformes resultan dignificadas por los artistas, sólo por la manera estética de su realización. Es aquélla, además, una época de lujo, y sabido es que las costumbres refinadas de los períodos de decadencia son á veces favorables para el arte. El mundo griego habíase también ensanchado enormemente con las conquistas de Alejandro; los



Fig. 491. — Capitel triangular de Eleusis.

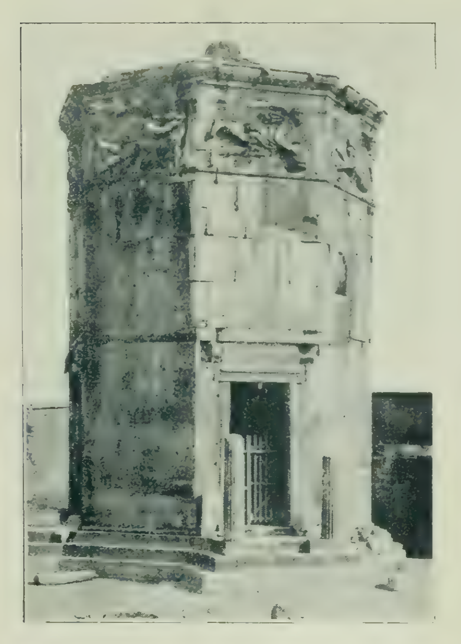


Fig. 492.—Torre de los Vientos. ATENAS.

pueblos del Asia y del Egipto, donde hasta entonces el helenismo se había introducido con timidez, son ahora los que, adoptando el gusto griego, renuevan los estilos con entusiasmo juvenil. La Grecia renace en estas tierras de adopción: Alejandría, Pérgamo, Antioquía, Efeso, son ahora las nuevas capitales para el arte. Cada una de ellas contribuye con una nota especial; se comprende que haya tanta variedad en el arte griego de estos siglos, porque diversos fueron también los pueblos que se lo asimilaron. A todo este período, en un principio, se le llamó simplemente *alejandrino*, por creer que fué en la nueva metrópoli africana donde el arte y la cultura griegas se desarrollaron con preferencia. Hoy, para hacer justicia á los pueblos del Asia que contribuyeron tanto ó más que Alejandría á la última evolución del arte griego, se ha preferido designarle con el nombre más general de *helenístico*. Así, pues, el arte y la historia griegas después de la muerte de Alejandro se llaman arte ó tiempos *helenísticos*, para distinguirlos de los puramente griegos ó *helénicos* de los siglos anteriores.

Debió existir un arte *helenístico* en Egipto, sobre todo en Alejandría; hubo un arte *helenístico* en el Asia: en Pérgamo, Éfeso y Antioquía; un arte *helenístico* en Italia, que contribuye no poco á la formación del arte romano, y hasta un arte *helenístico* en la propia Grecia. La misma Atenas no debía permanecer extraña á este gran movimiento, y sobre todo, los nuevos príncipes, sucesores de Alejandro, sienten por ella especial predilección. Del Asia le envían sus tesoros; es significativo que uno de los velos del templo de Jerusalén pasara al santuario de Minerva, en el Partenón. Antíoco Epífano, desde la Siria, impulsa de nuevo la construcción del *Olimpeión* ó templo de Júpiter en Atenas, que había empezado ya en el siglo v, antes de las guerras con los persas (figura 490). El edificio quedó aún sin concluir; sus gigantescas columnas corintias causaban á los viajeros de la época romana el mismo asombro que en nuestros días. Vitrubio lo cita como ejemplo entre los templos hípetros, esto es, los que en su doble columnata encierran una *cella* abierta, como un patio al aire libre. Adriano más tarde impulsó de nuevo su construcción, pero el edificio gigantesco quedó siempre sin terminar. Otros ejemplos del prestigio que ejercía aún Atenas son los exvotos que Atala, rey de Pérgamo, envió para la Acrópolis, y de los que hablaremos al tratar de la escultura helenística, y los propileos del vecino santuario de Eleusis, construídos por el romano Appio Claudio, de los que se han encontrado unos bellísimos capiteles triangulares con grifos y hojas

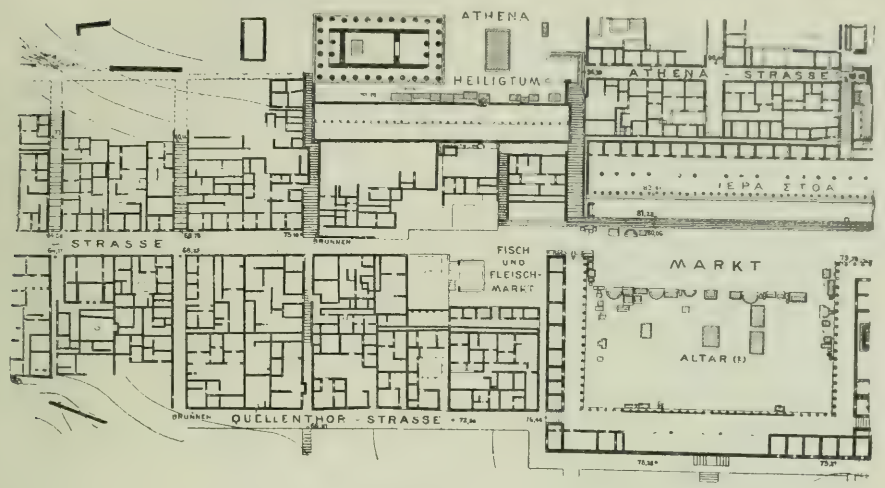


Fig. 493. — Planta de Priene. Barrio del Mercado.

rizadas de acanto (fig. 491). El pequeño edificio octogonal llamado Torre de los Vientos, en Atenas, data también de esta época (fig. 492). Debía ser un reloj solar que adornaba el centro de una plaza mercado, porque otra construcción parecida se ve en una pintura de Pompeya en medio de una plaza porticada, que debe representar un mercado de carne. El pórtico ó edificios que rodeaban la *torre de los vientos*, de Atenas, han desaparecido ya. El gracioso edículo lleva este nombre por los ocho relieves, con figuras representando cada uno de los vientos, que forman como una especie de friso en la parte superior.

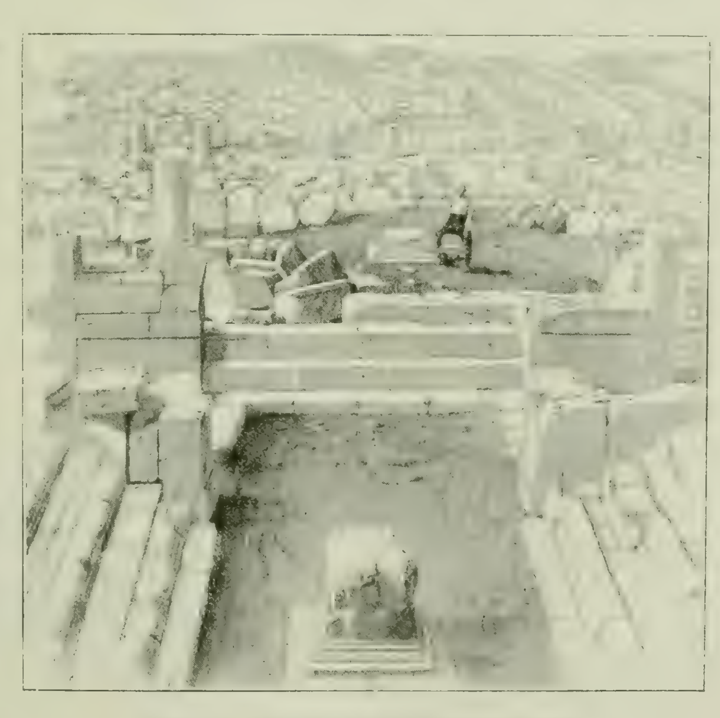


Fig. 494. — Vista de las excavaciones de Priene.

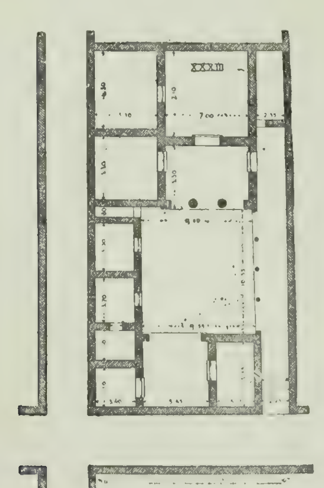
No es solamente en Atenas y su territorio, sino en toda la Grecia, donde, por obra de espléndidos protectores, se erigieron en

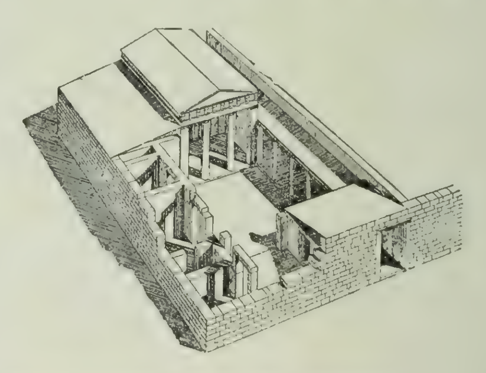


Fig. 495.—Una fuente en la calle. PRIENE.

este período numerosas construcciones monumentales. El santuario de Olimpia, por ejemplo, debía cambiar de aspecto con el edificio circular llamado *Filipeión* y el pórtico de Eco con las estatuas de los generales compañeros de Alejandro, y más tarde, en la época romana, con la Exedra de Herodes Atico y tantas nuevas construcciones imperiales. Pero la piedad se había encauzado aún más, por esta época, hacia el nuevo santuario de la isla de Delos. Las excavaciones de la árida isla por los franceses de la Escuela de Atenas, nos han enseñado lo qué era una de estas ciudades nacidas en la época helenística alrededor de un santuario. La población debía ser cosmopolita; existía ya un barrio para los italianos y otro para los levantinos; la urbanización, adaptándose algo á los accidentes del terreno, sigue por lo común la regla del antiguo arquitecto jónico, Hipodamos de Mileto que prescribe el cuadriculado de las calles.

Un curioso edificio de Delos es el llamado *pórtico de los toros,* una larga sala de techo sostenido por pilares con unas ménsulas en forma de toros arrodillados. Esta especie de capitel ó ménsula con animales fué después empleada frecuentemente en la época romana; ya veremos cómo en este período helenístico se crearon también muchos de los tipos arquitectónicos que Roma imitó después. La floreciente municipalidad que se formaba alrededor de uno de estos santuarios, como Delos y Olimpia, necesitaba dependencias civiles; el pórtico de los toros, de Delos, parece haber sido una sala de fiestas y reuniones. Todo el resto de la ciudad se va excavando cada año, el campo inmenso de las blancas ruinas de Delos va extendiéndose, mostrando las plantas de las casas en sus alvéolos de mu-





Figs. 496 y 497. — Planta y perspectiva de una casa griega (*Wiegand*).

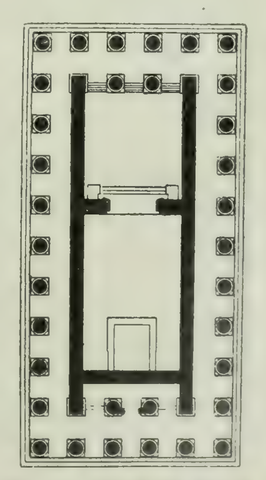
ros descarnados, porque estando destruído el templo casi por completo, son principalmente los edificios privados los que constituyen el mayor interés de las excavaciones que allí se practican.


Fig. 498. — Entablamento del templo de Priene. *(Museo de Berlín)*

Más regular todavía en su urbanización, completamente dispuesta según el rigoroso método del cuadriculado, es Priene, una ciudad helenística famosa del Asia. Fué excavada por los años de 1895 al 1899 por cuenta del Museo de Berlín, y por el perfecto estado de conservación de sus ruinas se la puede tomar como modelo de una ciudad helenística de segundo orden (figs. 493 y 494). Priene está emplazada en un contrafuerte rocoso de montañas sobre el valle del Meandro; desde las terrazas que forman las calles, se ve el río, serpenteando, atravesar la llanura hasta perderse en el mar. A pesar de la fuerte inclinación del suelo, las calles se cruzan en ángulo recto: hay seis horizontales, más anchas, y diez y seis que bajan verticales en rápida pendiente, teniendo necesidad de formar peldaños para ganar el desnivel del terreno. En las encrucijadas hay bancos de mármol y fuentes públicas, con el agujero para introducir los cántaros en un depósito interior (fig. 495).

Las casas tienen, en la calle, las menos aberturas posibles; si dan á dos vías, la puerta se ha la, á veces, en la calle menor, escondida de los transeuntes. Esta puerta, por un corredor lateral, conduce á un patio cuadrado, en el que abren todas las piezas de la casa; en el fondo de este patio estaba la sala principal más adornada, el *triclinium*, que servía para recibimiento y comedor (figs. 496 y 497).

La disposición de las viviendas griegas en Delos y Priene, varía poco; todas tienen el patio central más ó menos grande, que es lo que hace diferenciar más las casas griegas de las casas romanas primitivas, pues éstas, en lugar del patio, tienen una sala central cubierta, llamada *atrio*, iluminada por un agujero en el techo, por donde cae el agua de la lluvia, que se recoge en un pequeño aljibe central. Ambos tipos de casas derivan también de dos principios diferentes; la casa griega nació de la habitación prehelénica con patio y *megarón*, que se convierte en *triclinium*; la casa romana procede, en cambio, de la choza primitiva del Lacio, hecha con troncos y ramas y una abertura superior para dar salida al humo. La disposición de la casa latina no se conserva más que hasta el fin de la República; al comenzar el


Fig. 499.—Planta del templo de Priene.

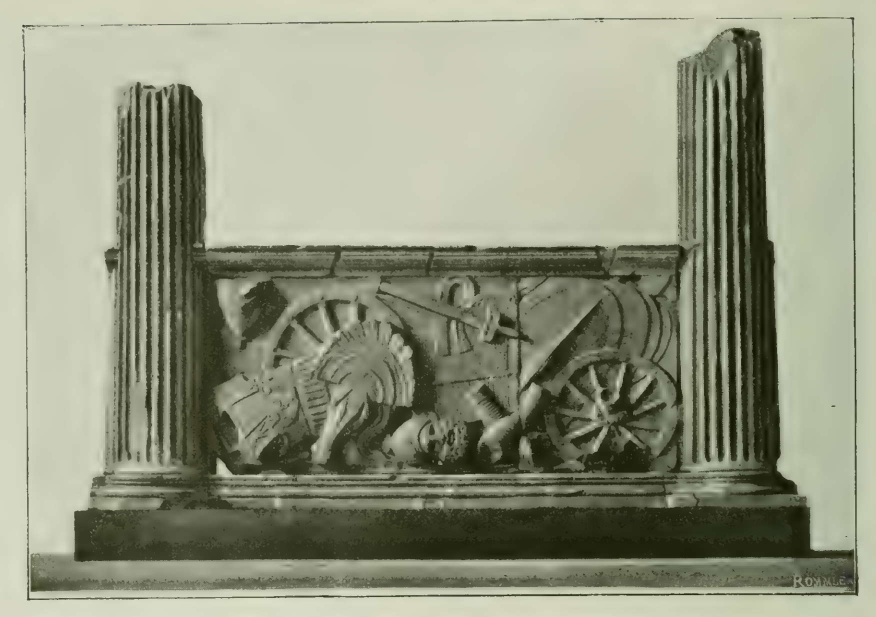


Fig. 500. — Antepecho del pórtico superior de la basílica de Pérgamo.

siglo primero, la moda por las costumbres griegas introduce el patio central en las casas romanas, y así la mayoría de las de Pompeya y de la Roma imperial son verdaderas casas griegas, comparables para el estudio con las de Delos y Priene. En Pompeya algunas de ellas constan ya de varios pisos, y así debieron ser también las de las grandes metrópolis helenísticas, como Alejandría y Antioquía; los tipos de Delos y Priene son de casas de ciudades poco populosas, en las que no había gran aglomeración de edificaciones.

Priene no debió contar nunca más de unos cincuenta mil habitantes; sin embargo, por la disposición de las diversas partes de la ciudad, parece haber sido construída toda ella según un plan preconcebido. En el barrio destinado á los servicios religiosos, que es el más alto, estaba emplazado el templo de Minerva Polias, reconstruído por orden de Alejandro (figs. 498 y 499).

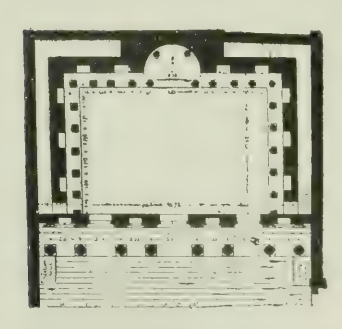


Fig. 501. — Planta de la Biblioteca de Éfeso.

El templo de Priene es de dimensiones más que regulares, todo de mármol, y tiene interés extraordinario para la historia del arte, pues que fué construído por el arquitecto Pytios, el gran maestro director del Mausoleo de Halicarnaso, citado por Plinio entre los primeros arquitectos de la Jonia.

También en la parte superior de la ciudad, en otro ángulo de Priene, estaba el teatro, y más abajo, dominando el mercado con sus tiendas, hallábase un gran pórtico ó *hiera stoa*, como un paseo público cubierto. Los pórticos abundantísimos son una de las cosas más características

de estas ciudades semilibres del Oriente, á las que las monarquías alejandrinas habían concedido innumerables privilegios. Una burguesía opulenta y ávida de las cosas intelectuales debía discurrir por aquellos pórticos, que en el clima del Asia resguardaban más del sol que de la lluvia. A veces dentro del pórtico se abrían los cubículos de pequeñas tiendas, como en la *hiera stoa* de Priene y la de Atenas, pagada por Atala, rey de Pérgamo. En una ciudad del Asia, donde la regla de Hipodamos del cuadriculado se llevó hasta el extremo, las dos calles principales con pórticos que forman los dos ejes de la ciudad, se entrecruzan en el centro, donde está el mercado. A veces los pórticos tienen dos pisos, como en la plaza porticada de Pérgamo, conocida como una basílica ó lugar de contratación; los antepechos del pórtico superior están ya decorados con relieves de trofeos militares, de los que después hubo de sacar tanto partido el arte del imperio romano (fig. 500).



Fig. 502.— Restauración de la fachada de la Biblioteca de Éfeso. *(Niemann)*

Mientras el pórtico inferior de la basílica de Pérgamo debía servir para la circulación, el superior tenía varias salas adyacentes, destinadas á biblioteca. Esto recuerda la biblioteca de la Sorbona, instalada en un principio en el claustro de la Catedral de París, y la primera biblioteca pública de Florencia, en el claustro de San Marcos. En la época helenística las bibliotecas municipales estaban á veces en un edificio especial; la biblioteca de Efeso, excavada por los austriacos estos últimos años, tenía una suntuosa fachada con dos órdenes de aberturas (figs. 501 y 502). Los manuscritos y rótulos debían estar en nichos cuadrados entre columnas, alrededor de



Fig. 503. — El Gimnasio de Solunto.



Fig. 504. — Teatro griego. Epidauro.

los muros. En el fondo de la sala se ve aún un nicho mayor, donde debió colocarse una gran estatua, acaso la representación de la ciudad ó una figura divinizada del príncipe que había erigido el edificio. La biblioteca de Éfeso fué imitada en la época romana; las actuales excavaciones de las Termas de Caracalla, en Roma, han puesto al descubierto los dos cuerpos de edificio ya señalados como bibliotecas al lado de la palestra, y que ahora se ha visto tenían la misma disposición, los mismos nichos y columnas de la biblioteca de Éfeso.

Otro edificio de empleo intelectual era el Gimnasio para la educación de la juventud, que venía á prestar el mismo servicio que nuestros institutos secundarios. El gimnasio de Solunto, emplazado en un lugar estrecho, tenía sus dependencias alrededor de un pórtico con dos pisos, el inferior dórico y el de arriba de estilo jónico, con sus salas; todo algo reducido, aunque proporcionado sin duda á la pequeña ciudad de Solunto (fig. 503). Pero el que debería tomarse como tipo de gimnasio griego es el de Siracusa. Tiene un hemiciclo con gradas, para los ciudadanos que asistían á los cursos y conferencias, enfrente de un pequeño templo, que lo aisla de la grandiosa palestra destinada á los ejercicios musculares, que está detrás. Alrededor de la palestra corre un pórtico para pasearse y conversar, donde estaría también instalada la biblioteca.

Un elemento casi indispensable de una ciudad helenística era el *Beleuterium* ó palacio del consejo municipal. Muchas ciudades del Asia gozaban de tal autonomía que necesitaban de este edificio, donde tenía sus deliberaciones un minúsculo senado. El único edificio de este género que conocemos perfecta-

mente es el de Mileto, excavado también por el Museo de Berlín. El ingreso es un pórtico á modo de propileos, con cuatro columnas en la fachada, que conduce á un patio cuadrado, también porticado. Este patio tiene en el centro un ara, que debía ser altar ó sepulcro de un ciudadano insigne, y en el fondo se hallan las dependencias destinadas á administración y sala de reuniones.

A veces para reunirse el consejo municipal sirve el propio teatro, como sucedía en Priene. Un teatro no falta nunca en una ciudad helenística; hasta las pequeñas ciudades de la frontera, en pleno desierto, lo tienen también. Dos cosas lo distinguen del antiguo teatro griego: sus dimensiones, cada vez mayores, y la escena, también siempre más grande y más lujosa. Anteriormente el coro permanecía apartado de los actores, al pie de la escena, en el espacio circular denominado orquesta; en esta época el número de actores aumenta siempre y se necesita una escena capaz para las representaciones de gran espectáculo. De aquí estas grandes escenas decoradas con columnas que tienen á veces la importancia de un monumento. Esta decoración de la escena va siempre aumentando, hasta llegar á ser verdaderamente fastuosa en la época romana. A cada lado de la escena se halla la doble puerta por donde entraban los actores y el coro. En el teatro de Epidauro llama la atención el círculo que hay marcado en el suelo, reproduciendo el trazado de la planta de un teatro griego tal como indicaba Vitrubio, esto es, con la escena situada en una tangente á la circunferencia que forman las gradas inferiores (fig. 504).

Las dimensiones de las graderías para el público alcanzan desproporcionada extensión en las ciudades helenísticas. Es una verdadera vanidad de la época; las ciudades menos importantes rivalizan en construir grandes teatros que puedan contener millares de espectadores. Atenas ve reconstruir su teatro de Dionisos, con una suntuosidad sin igual en los otros teatros griegos (fig. 505). El basamento de la escena está adornado con altos relieves; son magníficos los sillones de mármol para los magistrados y altos funcionarios de la ciudad (fig. 506). En las colonias el teatro más capaz es el de Siracusa, del que quedan bien visibles las ruinas de las galerías, de la orquesta y de la escena. Pero de



Fig. 505 —Teatro de Dionisio, en Atenas.


Fig. 506. — Sillón de mármol en el teatro de Atenas.

toda la Grecia propia, según asevera Pausanias, el mayor teatro era el del santuario de Esculapio, en Epidauro, cuyas ruinas ya hemos dicho que han sido excavadas estos últimos años por la Sociedad Arqueológica de Atenas (fig. 504).

Otro edificio algo distinto de un teatro era el Odeón, destinado á las fiestas musicales; el de Atenas, construído por Pericles, fué reedificado por Herodes Atico, y las ruinas de sus graderías y de la pared de la escena se ven aún al pie de la Acrópolis (fig. 507). La escena tiene menos profundidad, pero las graderías se hallan dispuestas en semicírculo como en los teatros.

Para completar la idea de una ciudad helenística, tendríamos que añadir algo de las tumbas, aunque reina gran eclecticismo en esta época respecto á la inhumación de cadáveres; cada región de esta nueva Grecia cosmopolita sigue practicando sus antiguos usos funerarios. Atenas continúa sus enterramientos en el Cerámico, con las estelas tradicionales, sólo que los asuntos se hacen cada vez más insignificantes, disminuyendo el patético interés de las escenas esculpidas. A veces los mismos antiguos temas, como el del despido eterno, aparecen en relieves pequeños, debajo de una profusa ornamentación de acantos (fig. 508); otras veces los motivos son puramente de-

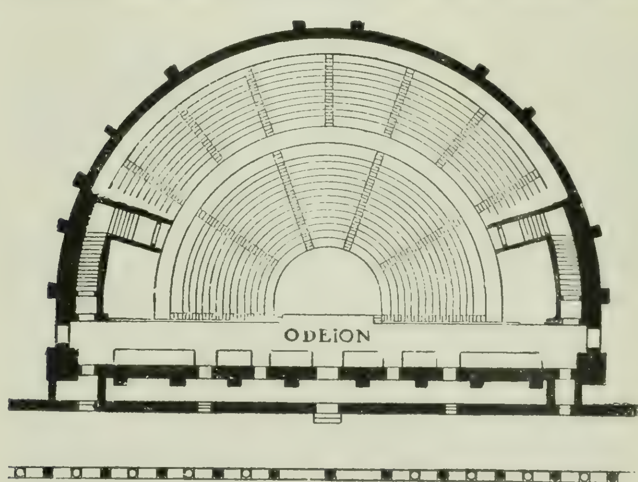


Fig. 507. — Planta del Odeón, de Atenas.



Fig. 508.—Estela funeraria. ATENAS.

corativos, como maravillosos jarros, que recuerdan la urna cineraria (fig. 509). En el Asia las tumbas monumentales del género del Mausoleo van repitiéndose en formas simples, de un basamento cuadrado ó circular; hasta en Sicilia se adopta este tipo, como en la llamada tumba de Terón, en Agrigento. Esta sencilla torre, con su puerta siempre cerrada en el piso superior, de forma algo piramidal, con su cuerpo alto más estrecho que el inferior, da una impresión muy propia de sepulcro. La fotografía que de ella reproducimos, en su estado actual (fig. 510), muestra una puerta moderna abierta abajo. Los romanos adoptaron este modelo de tumba en forma de torre, como el de los sarcófagos, también orientales. Muchas ciudades del Asia tienen gran abundancia de sarcófagos helenísticos; hasta en los primeros tiempos del cristianismo se hacía un gran comercio en Roma con los sarcófagos del Asia.

Expresamente hemos dejado para lo último hablar de los templos, porque son los edificios religiosos los que siempre guardan con más escrupulosidad las tradiciones establecidas; pero en esta época de gran renovación de las formas arquitectónicas, hasta las construcciones religiosas hubieron de participar del cambio que se operaba. La fe más filosófica, casi panteísta, de estos tiempos, además del culto de los dioses individuales, dió origen al gusto por los grandes altares ricamente decorados, cual cumple á una construcción hecha en puro holocausto á la divinidad. Los altares estaban antiguamente delante de los templos, eran una reminiscencia del altar micénico, puesto en el patio delante del megarón; pero en esta época se edifican altares de dimensiones gigantescas, aislados, enormes basamentos á veces decorados con relieves, para demostrar con su magnificencia la piedad que sentían sus constructores por la nueva concepción de Júpiter, padre de los cielos y la tierra. Hablaremos, al tratar de Pérgamo, de su gran altar con los relieves del combate de los gigantes; pero conviene recordar que aras inmensas las había también en Magnesia y que pueden verse aún los enormes restos de los altares de Siracusa y de Poestum, de esta época helenística.



Fig. 509.—Jarrón funerario. ATENAS.



Fig. 510.—Tumba de Terón. Agrigento.

La vida municipal necesitaba, sin embargo, templos para los dioses locales y éstos fueron construídos según los antiguos modelos clásicos. Reconócese cierta propensión á las formas asiáticas, como el Olimpeión de Atenas y el templo de Apolo Didimeo, en Mileto, colosal construcción también hípetra: esto es, con un inmenso patio central abierto y tres hileras de columnas en la fachada (fig. 511). El templo de Apolo, en Mileto, así como el de Juno, en Samos, y el de Diana, en Éfeso, eran octástilos los tres y los mayores monumentos de Jonia. La excavación del templo de Mileto ha sido dificilísima, porque el suelo se ha convertido hoy en pantano, pero resulta posible reconocer la planta y quedan aún en pie tres columnas que permiten restablecer el alzado. En el interior del patio había unas pilastras adosadas con capiteles de estuco, de estilo jónico.

Del Asia y del Egipto, pero sobre todo de las ciudades griegas del Asia, llegaban por esta época las ideas y los nuevos principios de arquitectura; por esto resulta tan importante seguir el proceso en Oriente de los caracteres que tuvieron allí los estilos clásicos durante el período helenístico.

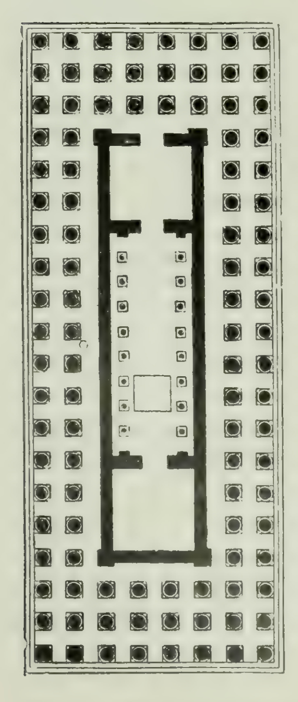


Fig. 511.—Planta del templo de Mileto.

El orden dórico, cuando se adoptaba en Asia, era siempre secamente interpretado; los capiteles, en lugar de su moldura curva, llamada equino, tenían una sección recta, y las columnas, que en el orden dórico tradicional eran más cortas y más próximas, se hicieron mucho más delgadas y separadas. El capitel corintio tampoco logró el favor de los arquitectos griegos del Asia; tenían que llegar los tiempos del fausto imperial romano para que fuese empleado con propiedad en las espléndidas construcciones de mármoles y frisos decorados, á los que el capitel de acanto debía acompañar perfectamente.

Un ejemplo que será siempre modelo del orden corintio de esta época, es el del templo de Júpiter ú Olimpeión, de Atenas; pero, en cambio, parece que Hermógenes, el arquitecto autor de un tratado de arquitectura del que Vitrubio hubo de copiar, se declaraba enemigo del capitel corintio. La casi monomanía arquitectónica de los pueblos del Asia se manifiesta también por el gusto de los tratados ó escritos dando reglas y preceptos de construcción. El más famoso de todos era el de este Hermógenes,

y la circulación de su obra, comprobada en Italia, servirá para establecer los orígenes del arte romano. Desde esta época las ciudades jónicas empiezan ya á proveer de arquitectos, ó á lo menos de ideas sobre construcción, al lejano Occidente. Hermógenes es el primer caso de esta constante acción del elemento griego oriental en Roma y en Bizancio para la arquitectura, el precursor de Apolodoro de Damasco, que construyó el Foro Trajano, y de los dos arquitectos de Santa Sofía, también asiáticos. Algunos de los templos republicanos de Roma son de orden jónico, el estilo helenístico del Lacio parece haber aprendido y practicado los preceptos de Hermógenes. Había, pues, el mayor interés, ya que no se podían conocer los escritos perdidos de Hermógenes, en aclarar por lo menos lo qué eran sus edificios, y se fundaban grandes esperanzas en la excavación de su obra maestra, el templo de Diana en Magnesia. Su descubrimiento hizo sospechar que la obra literaria de Hermógenes acaso sería una revelación del mérito de sus construcciones. El templo de Magnesia presenta muchas innovaciones y no todas de buen gusto, como tres ventanas en los frontones en lugar de esculturas. Era octástilo, y las dos columnas centrales están más separadas, como ya se había hecho en otras partes; la *cella* es pequeña, y, en cambio, la antesala ó pronaos excesivamente grande y separada del exterior por medio de columnas enlazadas hasta cierta altura con un muro, como era ya costumbre en el Egipto, y como vemos también en el templo de Priene. Hermógenes, reuniendo, pues, en sus libros la experiencia de la antigüedad, quiso en los edificios combinarla genialmente por cuenta propia. Es lo mismo que pasa con Vitrubio, que tuvo necesidad de describir minuciosamente su basílica de Fano porque se apartaba ya demasiado del tipo tradicional.

El empeño de los arquitectos helenísticos en separarse de las formas establecidas, lo demuestra también el citado templo de Minerva en Priene, en el que Pytios, el director de la obra, dejó el entablamento jónico sin friso ninguno, esto es, la cornisa apoyándose caprichosamente sobre el arquitrabe (fig. 498). Sin embargo, el capitel del templo de Priene hizo fortuna en Italia; ya veremos que los empleados en los primitivos templos republicanos de Roma son del mismo tipo, con unas palmetas al lado de las volutas; hoy se empiezan á comprender claramente las causas de estas semejanzas, porque Roma, más que del arte griego puro, aprendió de los modelos helenísticos de la Jonia.



Fig. 512.— El faro de Alejandría. Relieve de la Catedral de Pisa.

Todo lo que en los períodos anteriores aparecía tímidamente, en la época helenística va haciéndose más común; así, por ejemplo, los edificios circulares, que tenían sus antecedentes en la construcción griega de los *Tholos*, como el de Epidauro y el Filipeión, son cada vez más grandes y algunos debían estar cubiertos con bóveda, como el edificio circular de los misterios en Samotracia.

Desgraciadamente, para el estudio de este período hemos de valernos demasiado de los datos que proporcionan las ciudades secundarias. Nada conocemos de las grandes capitales de los nuevos reinos de los generales de Alejandro, que debían ser los centros principales de la producción artística. Seleucia, por ejemplo, colocada en el lugar de convergencia del Eufrates y el Tigris, en la intersección del Oriente y del Occidente, debía ser lugar favorabilísimo para la creación de los nuevos tipos. Algo sospechamos del importante papel que para el arte desempeñó Antioquía, la capital del reino de Siria, que aun en la época romana era considerada como la tercera ciudad del mundo, después de Roma y Alejandría. Allí debió comenzar á formarse una escuela poderosa, que más tarde tenía que influir en los primeros orígenes del arte bizantino, pero nada sabemos positivamente de sus palacios y grandes construcciones. Sin embargo, más sensible es aún la ignorancia en que nos hallamos acerca de Alejandría, ciudad más moderna, centro de una corte intelectual y de refinado espíritu, tan parecida á una capital de nuestros días, emporio de la curiosidad mística y científica, del amor y del arte.



Fig. 513. La Victoria de Samotracia (Museo del Louvre)

Las descripciones literarias nos permiten conocer muy poco de su biblioteca famosa y el museo, y del palacio real, que ocupaba casi la cuarta parte de la ciudad, y en el que sabemos por Teócrito se celebraban suntuosas fiestas. El ingrato suelo del Delta del Nilo no ha conservado ninguna ruina importante y las excavaciones son imposibles en Alejandría, porque la ciudad moderna ocupa el mismo lugar de la antigua. Sólo por estar reproducida en monedas y relieves ha sido fácil restaurar idealmente la torre del famoso faro, que era considerado como una de las siete maravillas del mundo (fig. 512).

El faro de Alejandría era una torre con pisos, de base cuadrada abajo y octogonales arriba, de forma como un zigurat caldeo. Es muy posible que estas torres de los faros fueran los tipos monumentales que después copiaron los árabes para sus minaretes.

La única capital que conocemos perfectamente es Pérgamo, centro del más pequeño de todos los Estados macedónicos del Asia. La ciudad, excavada por diligencia del Museo de

Berlín, ha proporcionado datos importantísimos sobre la arquitectura y escultura de esta época. Era, sin embargo, Pérgamo, comparada con Alejandría y Antioquía, una capital en miniatura. Las casas estaban al pie de una montaña de rápida pendiente, donde las terrazas sostenían los diversos edificios públicos, monumentales: el teatro, la basílica, la biblioteca, un gran altar y los templos, y en la cúspide dos palacios reales: uno, más antiguo, menor, y otro del mismo tipo, algo más grande. La planta de los palacios reales de Pérgamo no se diferenciaba mucho de las viviendas particulares, tan sólo el patio porticado era mucho mayor; como el claustro de un monasterio de la Edad media, tenía en sus lados todas las dependencias. Aunque el palacio real de Pérgamo no puede indicarnos nada de lo que debían ser las grandes residencias reales de Antioquía y Alejandría, es importante observar cómo en esta habitación del monarca, aun en el último período de la vida griega, persiste la disposición del patio de los palacios de Tirinto y Creta, con el *triclinium*, en vez del *megarón*, para lugar de reuniones y comedor. Es posible, sin embargo, que en los palacios de Seleucia, vecinos del Oriente, las residencias helenísticas se asemejaran más á los antiguos palacios asirios y á las apadanas persas.



Fig. 514.—Busto de Venus, descubierto en Madhia. (*Museo de Túnez*)

La evolución de las formas griegas en el período helenístico, más bien que en la arquitectura, puede seguirse en la escultura.

Los antiguos tipos se hacen más vivos y personales. Es un ejemplo característico de esta evolución la maravillosa estatua de la Victoria de Samotracia, erigida, según sabemos por el cuño de una moneda, por Demetrio de Siria, en conmemoración de su triunfo sobre Tolomeo, el año 306 antes de J.C. (fig. 513). La diosa, en la proa de una nave, y llevando en la mano un trofeo arrancado al enemigo, con el cuerpo hacia adelante, desafía el viento contrario, que azota los pliegues del vestido con aquel sacudir característico de la brisa marina. ¿Quién diría que esta estatua, tan fina en todos sus detalles, volando materialmente y haciendo con su impulso hasta avanzar la trirreme del rey de Siria, es la descendiente directa de aquella primera Victoria de Akermos, que para volar tenía que arrodillarse en el suelo? Los escultores de la Jonia modifican así, con su arte gracioso, los tipos tradicionales, pero el antiguo centro artístico de Atenas debió sobrevivir, reproduciendo las grandes obras maestras que se conservaban en



Fig. 515.—Cabeza de Dionisos, por Boetas. *(Museo de Túnez)*

la ciudad. Empieza en esta época en Atenas la industria de las copias; un barco cargado de estatuas, encontrado en el fondo del mar en Madhia, cerca de Túnez, procedía de Atenas, y la especial calidad de su cargamento nos ha enterado de las obras de arte que reproducían preferentemente los escultores de Atenas. El ateniense Glicón, que firma como autor el Hércules apoyado en una maza, del Museo de Nápoles, debía reproducir un tipo de Lisipo. Las copias muchas veces son tan libres que llegan á tener cierta originalidad, como la Venus de Médicis, reproducción de la de Praxiteles, pero con la variante de estar representada, no al salir del baño, con el jarro y el ropaje, sino excusando su desnudez por el acto de nacer de las ondas, con un amorcillo y un delfín. (Lám. XXIV). Las Venus son cada vez más sensuales y hasta lúbricas; hizo fortuna un tipo de diosa con una rodilla en tierra y la otra pierna doblada; en Alejandría y el Oriente eran más estimadas las Venus de gruesas formas (fig. 514).

Esta es la época de Venus y el Amor, hasta en los extravíos de la naturaleza, como manifiestan las innumerables esculturas del hermafrodita. Las antiguas divinidades son cada vez más olvidadas; apenas si se representa á Júpiter algunas veces como un viejo señor del mundo, ó se le convierte en Asclepios, confundido con Esculapio. Lo único que se crea ó perfecciona es tan sólo el tipo siempre más sensual de Baco ó Dionisos (fig. 515). Dionisos era una divinidad asiática, que parece natural que se helenizara en esta época. Una de las representaciones más antiguas de Dionisos es el busto, firmado por Boetas, que se



Fig. 516.—Furia dormida. *(Museo Termas)*. ROMA.



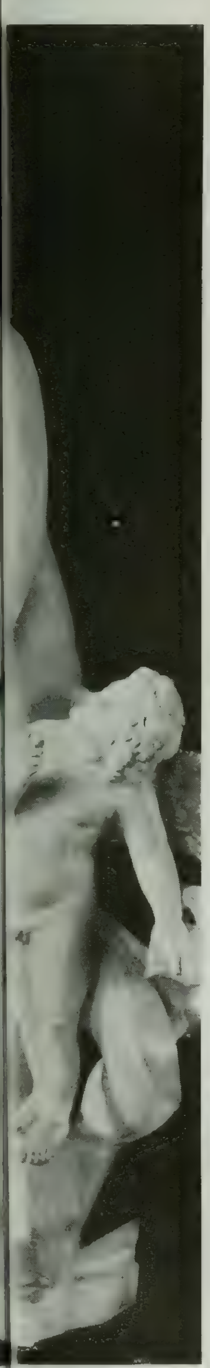
Venus de Médicis (Galería de los Uffizi).



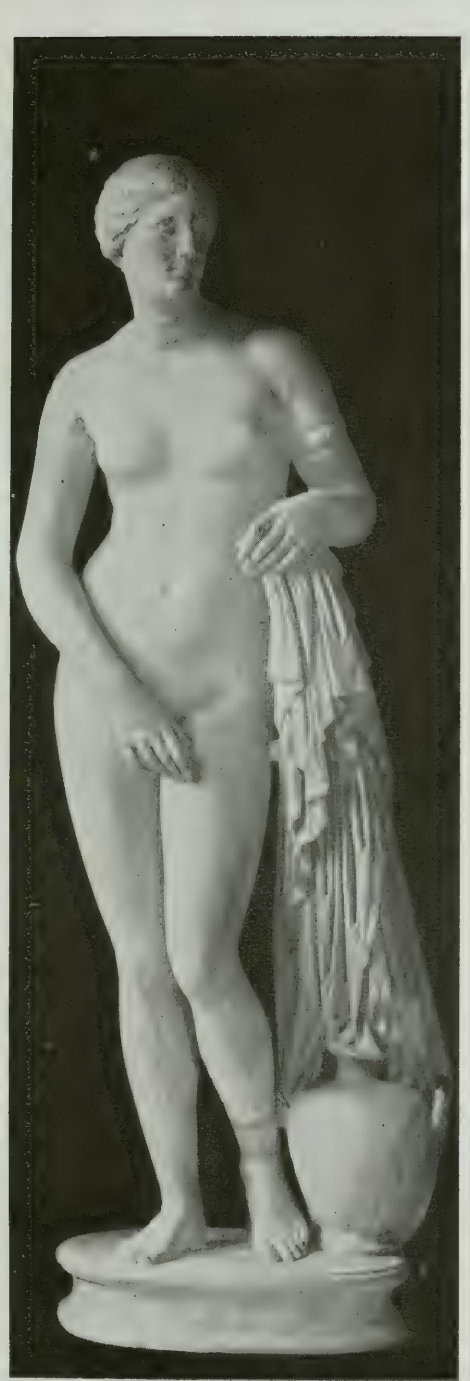
Venus de San Petersburgo (M. del Ermitage).



Venus y el Amor



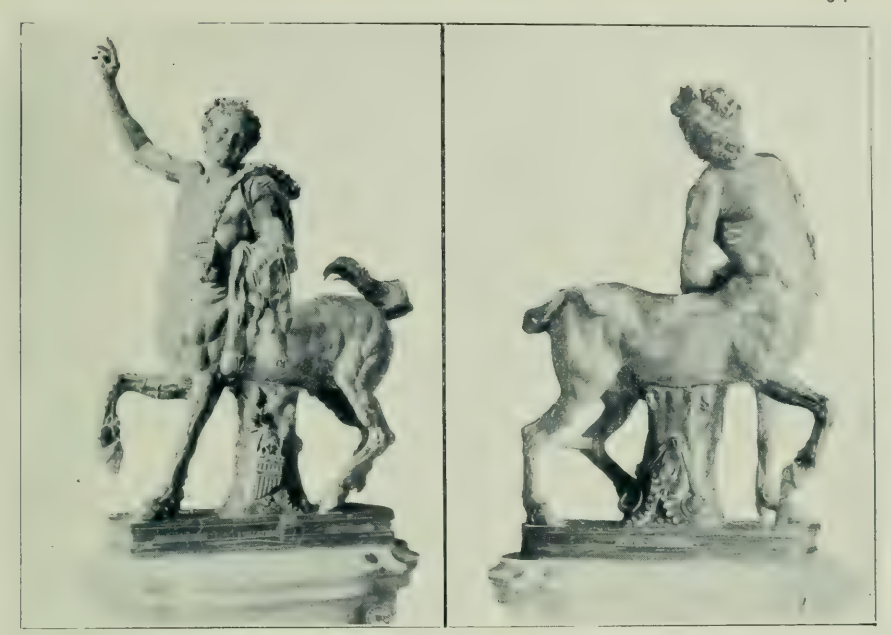
·eo del Louvre).



Afrodita (Gliptoteca de Munich).



Venus Capitolina (Museo del Capitolio).



Figs. 517 y 518. — El Centauro joven y el Centauro viejo de la villa Adriana. *(Capitolio)*

encontró entre las estatuas del buque de Madhia. Esto indica que las fábricas de copias de Atenas, reproducían también el tipo del nuevo dios. El Dionisos de Boetas lleva barba larga y tiene cierto sabor arcaizante que le da un aspecto exótico en este tiempo; cubre su cabeza un lienzo plegado, no sin cierta gracia. Después, acaso en Alejandría, se convierte Dionisos en una figura más vulgar, como de un viejo de barba rizada, que es el *laid-motive* de la decoración alejandrina. Resulta curioso observar que cada vez aparece más joven y acaba por ser un muchacho imberbe, con corona de hojas en la cabeza. Dionisos es el único dios que se rejuvenece con el tiempo; la mayor parte de los dioses helénicos, como también el Cristo de las catacumbas, empiezan imberbes para convertirse en barbados.



Fig. 519. — El Centauro viejo y el Amor. *(Museo del Louvre)*

El arte alejandrino tiene también interés en reproducir ciertas figuras de otras divinidades secundarias, las monstruosas; el sueño agitado é in-

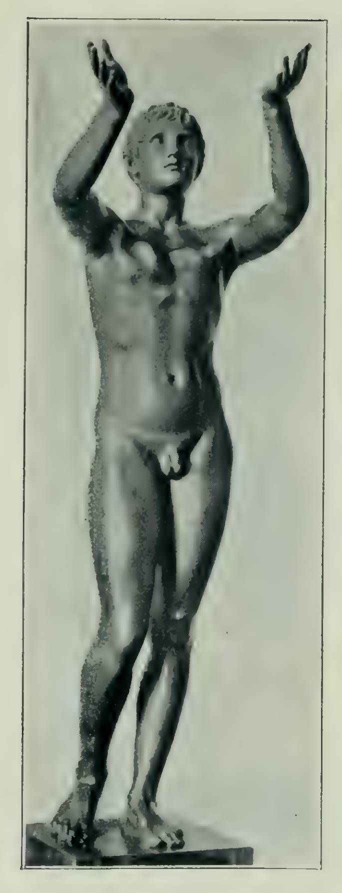




Fig. 520.—El joven orante, de Boetas. (*Museo de Berlín*)



Fig. 521.—La Antioquía, de Eutíquides. (*Museo del Vaticano*)

quieto de las Furias está admirablemente interpretado en una cabeza del Museo de las Termas (fig. 516).

Igualmente aparecen los gigantes y las musas, y siempre más frecuentes los faunos y sátiros, suministran nuevos temas graciosos á la escultura. Resulta curioso el grupó de los centauros de la villa Adriana (figs. 517 y 518); un centauro viejo, con las manos atadas á la espalda, sirve de cabalgadura al Amor, que le hace sentir su yugo, y para dar más clara idea del amor senil, va tirándole de los cabellos. Así le vemos en una copia que no ha perdido la figurilla del Amor y se halla en el Museo del Louvre (fig. 519). En cambio, el centauro joven de la villa Adriana camina alegre haciendo castañetear los dedos, y aunque en su grupa se ve aún el hueco donde debió también colocarse la figurilla del Amor, ésta no debía ser carga pesada para el joven. Las dos figuras de los centauros, pareadas, debían ser probablemente la picante ilustración de un epigrama erótico alejandrino.

La religión se iba convirtiendo cada vez más en una adoración intelec-



Fig. 522. — Plato con la representación de Alejandría. *(Museo de Berlín)*

tual del principio supremo, ordenador del universo. Da excelente idea de este misticismo la estatua del joven orante, del mismo discípulo de Lisipo llamado Boetas, que parece se ha conservado en una copia en bronce del Museo de Berlín (fig. 520). En cambio, en lugar de los tipos antiguos de dioses y diosas, aparecen las personificaciones de ciudades; era muy estimada y reproducida una representación de Antioquía, por Eutíquides, de la que se han conservado varias copias. Está asentada sobre un terreno rocoso, tiene en la mano varias espigas y en la cabeza la corona de torres, que será en adelante atributo indispensable para representar las ciudades. Lo más original es la alusión topográfica, con la figura de un niño que sale corriendo de sus pies: el río Orontes, que después de correr subterráneo, vuelve á su cauce en Antioquía. Eutíquides era también discípulo de Lisipo; el gran arte del maestro se advierte aún en la majestad y belleza de los pliegues del ropaje de la figura (fig. 521).

Estas representaciones topográficas fueron siempre más frecuentes, constituyendo los modelos que luego aprovechó el arte romano oficial, que á menudo tenía necesidad de estas figuras de carácter civil. Dos copas de plata, ejecu-



Fig. 523. — Grupo alegórico del Nilo. *(Museo del Vaticano)*



Fig. 524. — Espinario. Joven corredor arrancándose una espina.



Fig. 525. — El niño de la oca, de Boetas. *(Copia del Vaticano)*

tadas probablemente en Alejandría en los primeros años del imperio romano, muestran en el fondo en alto relieve, una de ellas, la ciudad de Alejandría, como una Minerva sentada (fig. 522), y la otra, las cabezas de dos mujeres, Alejandría y Roma. El grupo del Nilo, acaso también ya de época romana, señala análoga inspiración. El gran río, con sus barbas fluentes, está tendido, la frente coronada de espigas y apoyado sobre una esfinge y el cuerno de la abundancia. Diez y seis niños, número de los codos que subía el agua en la inundación anual, juegan á su alrededor, sobre sus mismas rodillas, y uno de ellos hasta se ha atrevido á encaramarse sobre su hombro derecho (fig. 523).



Fig. 526. — Niño con una oca. *(Museo de Valencia)*

Es curiosa la comparación de la figura joven y bulliciosa del río Orontes, del grupo de Antioquía (fig. 521), con esta imagen pacífica, recostada, del padre del Egipto. La representación fluvial del Nilo fué imitada en seguida en la propia Roma, donde se labró una estatua del Tíber para ponerla simétricamente á su lado. Además, en las provincias, los ríos de cada región fueron represen-

tados en la época romana con la misma forma de un dios tendido en el suelo y que indicaba su naturaleza acuática por medio de un jarro ó ánfora que tiene debajo del brazo, del que salía un chorro de agua. Así en Sevilla, en el Museo, se ve una estatua del Guadiana, y en el Museo de Bohn hay fragmentos de otra estatua de la divinidad fluvial del Rhin. La tradición de la figura recostada con un jarro de agua se transmite después al arte cristiano para representar las fuentes locales y las personificaciones del lugar, que aparecen masculinas ó femeninas según sean fuentes ó ríos.



FOT. ANDERSON.

Fig. 527.—Amor y Psiquis. *(Museo del Capitolio)*

Al lado de los asuntos alegóricos aparecen las composiciones del género idílico. Hasta muchas obras antiguas de los siglos anteriores, son repetidas con un nuevo acento más gracioso en la época helenística. Por ejemplo, el antiguo tema de un joven corredor, que, después de la carrera, se sienta para arrancarse una espina, repítenlo los escultores helenísticos en las formas blandas de un adolescente de cabellera lacia (fig. 524). Otro asunto mil veces copiado en la época helenística, es el del niño que se pelea con una oca, graciosa contienda, como una parodia del atletismo de los siglos anteriores. El pequeño hace esfuerzos por ahogar á la oca, que se defiende furiosa intentando derribarle (fig. 525). Este tema se reproduce muchas veces; el original, según la tradición literaria, era del mismo Boetas, de quien ya hemos hablado á propósito del joven orante de Berlín y del Dionisos de Madhia. Más tarde, en la época romana, el grupo del niño y la oca fué copiado con menos brío; la oca acaba por acariciar al muchacho y así la contienda deja de ser violenta. En una fuente romana que se guarda en el Museo de Valencia, presenciamos la última evolución del grupo de Boetas; la oca parece hablarle al niño al oído, y él sonríe satisfecho (fig. 526).

Pero si no el más característico ejemplo de esta simpatía por los asuntos infantiles, á lo menos el más poético, es el grupo del beso de los dos niños, llamado del Amor y Psiquis, en el Museo del Capitolio (fig. 527). Es el comentario plástico más expresivo de la novela de Longo, titulada: *Dafnis y Cloe*, de esta misma época, toda ella dedicada á explicar los tiernos amores de dos cria-



Fig. 528.— Retrato de Sófocles. *(Museo Lateranense)*

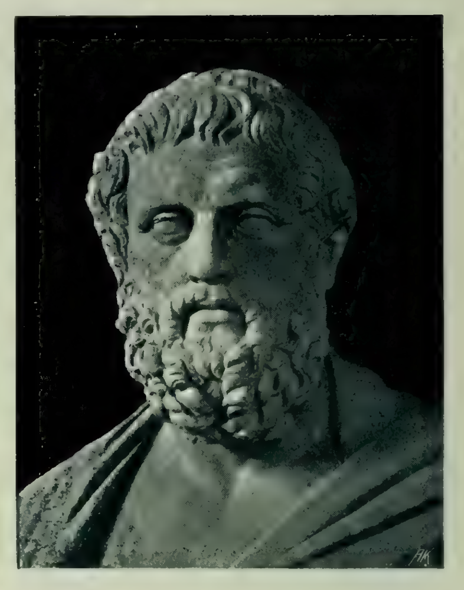


Fig. 529.—Cabeza de Sófocles. *(Lateranense)*

turas. En el grupo del Capitolio los dos niños se abrazan, inocentes, sin conocer el origen misterioso de la fuerza que junta sus labios. Sus dos cuerpos son casi igualmente femeninos; él sonríe en la iniciación del beso, ella inclina la cabeza, sorprendida por la extraña caricia del pastorcillo amigo. Así en las corrompidas metrópolis helenísticas, los escultores, como los literatos, encontraban público propicio para los más cándidos idilios.

Al lado de estos asuntos, cuyo carácter poético podría aún comunicarles cierta idealización, otra corriente artística parece complacerse en la interpretación cada vez más realista de la naturaleza. El origen de esta tendencia podría encontrarse ya en los retratos, siempre más parecidos á sus modelos. Los antiguos retratos griegos eran raros y aun casi siempre de espíritus superiores con tendencia al ideal, como las imágenes de Safo, Aspasia y Pericles. Después, en las estelas griegas, los retratos de los difuntos y sus parientes son también delicadamente transfigurados. Lisipo, con su fervor por la interpretación viva de la naturaleza, fué quien abrió la puerta al realismo extremado. Sus retratos de Alejandro Magno debieron tener, á pesar de su parecido, el noble valor del gran arte del maestro. Un hermano de Lisipo, llamado Lisístrato, se hizo cé-



Fig. 530.—Retrato de Demóstenes.

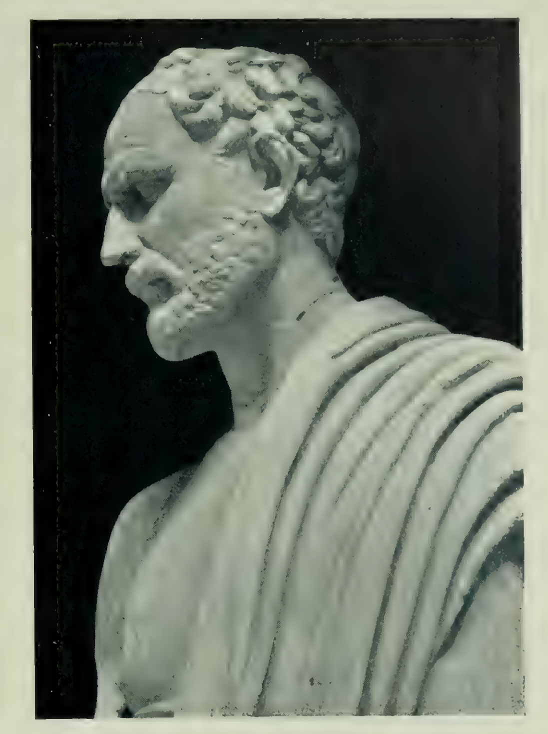


Fig. 531. — Cabeza de Demóstenes. *(Vaticano)*

lebre por su manera de hacer los retratos vaciando las fisonomías del natural, lo cual no quiere decir que se contentara con sólo el vaciado; sabemos que los escultores de la gran época del Renacimiento italiano se aprovechaban también de los vaciados como de un auxiliar para sus magníficos retratos.

Los dos soberbios retratos de Sófocles y Demóstenes, aunque de diferente época (el de Sófocles parece ser algo más antiguo), demuestran el arte admirable de los escultores de Atenas para el retrato. El original del de Sófocles debía ser de bronce, acaso uno de los que adornaban el teatro de Atenas; la copia en mármol del Museo Lateranense, única que se conoce, fué encontrada en Terracina en 1839. Así y todo, da una idea perfecta del hombre intelectual, en plena posesión de todas sus fuerzas físicas y morales; está en posición de reposo, distinta de aquella otra posición, con una pierna doblada, de los atletas de Policleto y las amazonas; distinta también de la posición de sensual abandono del fauno de Praxiteles. El Sófocles del Vaticano apoya los dos pies en el suelo; el cuerpo, que no puede estar cansado por la propia naturaleza de su trabajo, se inclina hacia atrás en actitud contemplativa. Los brazos están recogidos con elegancia natural, sin sombra de afectación (figs. 528 y 529).

La estatua de Demóstenes es otro paso hacia el naturalismo. En la cara se advierten ya las arrugas, la inquietud, la trágica angustia del hombre ilustre que quiso en vano defender la libertad de Atenas. Esta figura ha sido mal restaurada; en lugar de sostener el pliego, tenía las manos plegadas, lo que



Fig. 532. — Pescador. *Capitolio.*



Fig. 533. — Vieja pastora. *Capitolio.*

debió darle aún mayor impresión de dolorosa ansiedad. El manto no aparece doblado con aquella amplitud de pliegues del de Sófocles; resulta en el Demóstenes más arrugado, como si se hubiera descompuesto con el gesto nervioso del orador (figs. 530 y 531).



Fig. 534. — Esopo. *Villa Albani.*

Un retrato recientemente reconocido por el de Menandro, indica muy bien con su cara afeitada y la boca entreabierta, con aristocrática displicencia, el genio fino y agudo del gran poeta cómico, ídolo de la sociedad elegante de Atenas y solicitado en Egipto para honrar la corte con su presencia. Otro retrato, seguramente de la época helenística, que antes se suponía de Séneca, muestra ya un verdadero *virtuosismo* en extremar las particularidades personales de la fisonomía: las arrugas, el gesto de los labios, los cabellos despeinados, hasta la transpiración de la epidermis; el bronce de las copias de este retrato, con sus reflejos metálicos, parece como si sudara. (Lám. XXV, 1).



RETRATOS HELENÍSTICOS.—1. Literato griego que se supuso erróneamente fuese Séneca. *(Museo de Nápoles).* — 2. Eutidemo, rey de Bactriana. *(Museo Torlonia).* — 3. Personaje desconocido. *(Museo de Atenas).* — 4. Seleuco I. *(Museo de Nápoles).* — 5. Atleta. *(Museo de Olimpia).*— 6. Personaje desconocido. *(Museo de Atenas).*



Fig. 535.—Relieve con una escena rural. *(Museo de Munich)*

Otro retrato de Eutidemo, rey de Bactriana, extrema aún la nota del realismo; el monarca está representado sin etiqueta, con un sombrero de grandes alas rodeando su vulgarísima fisonomía, que se confundiría perfectamente con la de un labrador anciano de su tiempo. (Lám. XXV, 2).

En cambio, el retrato de un joven que hay en el Museo de Atenas muestra todo el refinamiento intelectual de esta época, que abundó en espíritus superiores, saturados de filosofía y literatura. (Lám. XXV, 3). El retrato de Seleuco I, rey de Siria, del Museo de Nápoles, nos da la imagen real de un hombre inquieto, abrumado por el peso del gobierno de un gran estado. (Lám. XXV, 4). Igualmente interesantes por su naturalismo, lleno de arte, son otros dos retratos en bronce, uno encontrado en Olimpia, de un corredor ya algo viejo, y otro del Museo de Atenas. (Lám. XXV, 5 y 6).

Pronto, por este camino del naturalismo, el arte llegará á la predilección por lo decrépito y deforme, y hasta por las imágenes de cuerpos de conformación viciosa. Las dos estatuas del Museo del Capitolio, de dos viejos: un pescador y una pastora con un corderillo recién nacido, son harto expresivas de esta corriente (figs. 532 y 533). Estas figuras resultan más curiosas porque el arte griego, en lo antiguo, había sentido cierto horror por la naturaleza humana, fuera de su momento de plena juventud ó viril madurez; los niños y los viejos rara vez fueron aceptados como tema por los escultores clásicos. Ahora



Figs. 536, 537 y 538.—Bronces helenísticos de Alejandría. Un cantador callejero, un danzante y un eunuco que va á la pesca. *(Colección Fouquet)*

estos últimos griegos sienten afecto, acaso por su misma novedad, por los asuntos en que la vejez se manifiesta más groseramente. Debió ser muy estimada una figura de vieja en estado de embriaguez, de la que nos ha quedado más de una copia; toda la dignidad del sexo, de la edad y de la naturaleza se ha perdido por completo en aquellas carnes flojas, formando grandes arrugas en el cuello y los pechos.

Se reproducían con cierto placer hasta los casos anormales, como viejos excesivamente gordos, y se hacían esfuerzos para penetrar en el alma de los desgraciados contrahechos. El retrato de un jorobado, supuesto Esopo, no sólo parece maravilloso por su técnica, que tan bien demuestra la anatomía de sus entrañas comprimidas, sino que además revela la psicología característica de los jorobados, con su alma triste y reservada (fig. 534).

Y, sin embargo, el arte, como ya hemos dicho, eleva todas estas esculturas. Por inferiores que sean los asuntos, siempre tienen la dignidad del estilo; el arte griego, hasta en estos períodos, no cae en la vulgaridad. Sobre todo las escenas rurales aparecen estéticamente repulidas, como los corteses pastores de los idilios de Teócrito. El recuerdo del entusiasmo sentido en Alejandría por el gran poeta bucólico de esta época, contribuyó no poco á que fuesen considerados como exclusivamente alejandrinos una serie de relieves con paisajes y figuras de la vida campestre, finamente poetizados. La hipótesis tenía gran apariencia de verosimilitud; parecía, *á priori*, que debía ser verdad que en la gran metrópoli intelectual la gente se complaciera, por el contraste, en

una vida del campo más sencilla, más sana. Así debió ocurrir con los idilios de Teócrito, cuyo comentario plástico parecen ser estos relieves, como el de la fig. 535, en que vemos un campesino dirigiéndose al mercado con la vaca y los pollos que va á vender, pasando junto á unas ruinas. El amor platónico por los campos que siente el hombre de la ciudad, no parece, sin embargo, que fuese la nota característica de Alejandría; hoy, decididamente, no podemos aceptar como alejandrinos estos relieves paisísticos, que son las más bellas manifestaciones del arte helenístico. El paisaje, á veces rocoso, no es el del llano uniforme del Delta, ni la flora ni la fauna; nunca aparecen las palmeras, y, en cambio, son frecuentes los plátanos, que no se encuentran, como sabemos, en las bocas del Nilo.

Desechados como alejandrinos los relieves bucólicos, el enigma del arte de la gran capital volvió á preocupar á los estudiosos. Fácil es que, como en todas las metrópolis mundiales, acudieran á Alejandría las diversas corrientes de la época, artistas de diferentes regiones, y se complacieran los ricos en poseer obras de todos los estilos. Sin embargo, ni un solo fragmento de los relieves paisísticos se ha encontrado en Alejandría. Dos cosas parecen, en cambio, haber sido especialmente cultivadas en la capital; la primera, un gusto por los tipos sensuales praxitélicos, suavizados más aún por una especie de afectada suavidad que se ha convenido en llamar como *la esfumatura* alejandrina. Ejemplo de ello, la Venus que reproducimos en la fig. 514, que, si bien procede de Atenas, entra de lleno en el estilo que sabemos se empleó de preferencia en Alejan-







Figs. 539, 540 y 541. — Bronces helenísticos descubiertos en Pompeya. Dionisos, Narciso y la Victoria. *(Museo de Nápoles)*



Figs. 542, 543 y 544.—Bronces helenísticos procedentes de Atenas. Amor con la lira y pareja de enanos bailando. *(Museo de Túnez)*

dría. La segunda nota original de la propia metrópoli es la predilección de sus artistas por los asuntos callejeros, los tipos grotescos á veces, que debían abundar en aquella confusa aglomeración de todas las razas. Quienes nos informan de este arte singularísimo son casi únicamente los pequeños bronces; porque las rarísimas estatuas helenísticas descubiertas en Alejandría pertenecen á los tipos antiguos repetidos en el estilo *esfumado*, pero las estatuíllas en bronce nos dan la muestra de otro arte más popular. Por ellas podemos imaginarnos el cuadro pintoresco que ofrecerían sus calles, con los vendedores ambulantes, los músicos, los bailadores, los muchachos revoltosos, los mimos ó cómicos disfrazados, que debían improvisar sencillamente, en medio de la calle, sus pantomimas sobre asuntos locales (figs. 536, 537 y 538). Raras veces estos bronces, hallados profusamente en Alejandría, tratan de asuntos bucólicos; los tipos se repiten con frecuencia, pero nunca aparecen las muestras del gusto por el campo que suponíamos en sus habitantes. Más que preocuparse en buscar el parentesco espiritual del arte propiamente alejandrino con los idilios de Teócrito, hay que encontrarlo en los versos de Herondas, el poeta de la ciudad cosmopolita, y en los epigramas de la antología.

El pueblo alejandrino parece debió ser finamente irónico y burlón, contento de su gran ciudad, familiarizado con sus propias deformidades, de las que sabía encontrar siempre el lado cómico. Una infinidad de motivos de género que el arte griego había despreciado, son tratados con gusto exquisito por los escultores de la capital. Hasta los negros, los eunucos, la canalla más soez, está fielmente representada en aquellos bronces graciosos.

Pero no es sólo Alejandría la que siente estas aficiones; hoy se va viendo que el gusto por lo anecdótico era general á todo el mundo griego: los pequeños bronces nos ilustran extraordinariamente en este punto. Al lado de las figurillas encontradas en Alejandría, reproducimos algunas de las descubiertas en Pompeya y otras halladas en el buque de Madhia, que procedía de Atenas. Las de Pompeya no serían gran prueba, porque Pompeya era, por su vecindad con el

puerto de Pozzuoli, casi un barrio de Alejandría; pero así y todo, es singular encontrar también aquí al viejo Dionisos sosteniendo un candelabro (fig. 539) ó al joven elegante, que se supone representa á Narciso, mirándose en el agua (fig. 540), aunque más bien parece ser que jugaba con un perro, hoy desaparecido, ó la Victoria en miniatura, graciosa figura con alas de paloma (fig. 541). Estos bronces pompeyanos helenísticos son, sin embargo, menos análogos aún á los de Alejandría que los descubiertos en el buque de Madhia, por los que se ve cómo Atenas se esforzaba para adaptarse á las nuevas aficiones. El pequeño Amor de la fig. 542 va todo él cubierto de joyas, con un gran collar y brazaletes en los brazos y piernas; los dos enanos de las figs. 543 y 544 son realmente compañeros de los bailarines y cantadores de Alejandría de las figs. 537 y 538.



Fig. 545.— Grupo del galo y su mujer. *(Museo de las Termas)*

Al lado de esta tendencia al naturalismo y á la anécdota, otras escuelas se complacen en acentuar la nota heroica, esculpiendo asuntos mitológicos con estilo cada vez más grandioso y exagerado. El centro de esta escuela parecía hasta ahora haber sido principalmente Pérgamo, donde reinaron una serie de príncipes filántropos y apasionados por el arte. Se comprende que los reyes de Pérgamo, de mentalidad cultivadísima, dueños de una gran biblioteca, la segunda de su tiempo, y con



Fig. 546. — Galo moribundo. *Capitolio.*

la vida sosegada de su pequeña capital del Asia, lejos de la excitación de la metrópoli, no encontraran gusto en el picaresco arte de Alejandría. Ellos personalmente debieron fomentar la producción de las grandiosas composiciones llenas de gigantes, héroes y bárbaros combatiendo. El arte de Pérgamo tiene siempre un tono grandilocuente que revela su origen áulico; el pueblo de Alejandría, admirándolas acaso, hubiera encontrado en seguida la frase cómica para ridiculizar sus esculturas.

Y, sin embargo, los príncipes del pequeño territorio que constituía el Estado de Pérgamo pudieron disponer, por sus grandes riquezas, de un fuerte ejército de mercenarios y ganarse el título de defensores de la raza griega, deteniendo una invasión de los bárbaros gálatas. Era ya un anticipo de las invasiones de pueblos que debían preocupar con motivo á los emperadores romanos; los reyes intelectuales de Pérgamo, orgullosos de la eficacia de su acción militar, mandaron esculpir varios grupos de estatuas para dedicarlas como exvotos en su templo de Minerva Polias, de Pérgamo, en la Acrópolis de Atenas y en el Capitolio de Roma. Una de las cosas que mejor demuestran el genio superior de los reyes de Pérgamo, son sus simpatías por la República romana, de la que entonces nadie hubiera podido sospechar que tenía que ser la señora del mundo. El último de los reyes de Pérgamo, al morir sin sucesión, llegó hasta á nombrar á Roma heredera de sus bienes y riquezas, traspasándole así todos los derechos de su Estado.

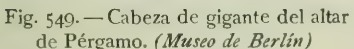




Figs. 547 y 548. — Cabezas de los galos de las figs. 545 y 546.

Los grupos de Pérgamo representaban varios episodios de la lucha con los gálatas ó galos. En uno de ellos, un galo se hiere á sí mismo, después de haber atravesado con su espada á su propia mujer, para no caer ambos en poder del enemigo (fig. 545). Otro, herido de muerte, fija en el suelo sus ojos velados, sosteniéndose apenas con un brazo (figura 546). La sangre, cuajada, se ve en las heridas, en los cabellos rizados, y en la fisonomía refléjase la expresión de un dolor que hasta aquí no había reproducido el arte




Fig. 549. — Cabeza de gigante del altar de Pérgamo. *(Museo de Berlín)*

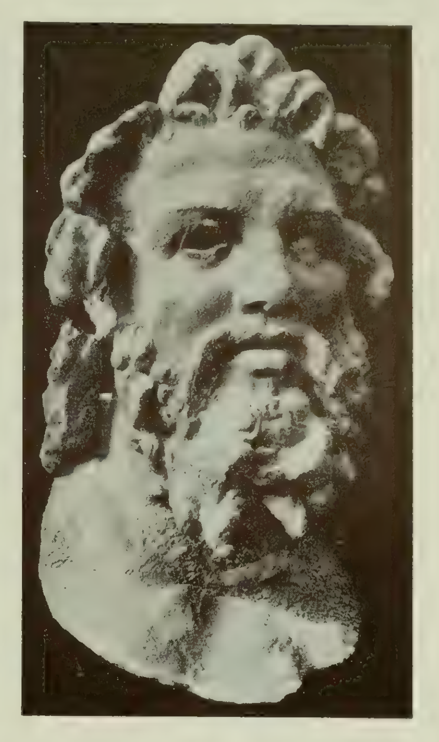


Fig. 550. — Cabeza de gigante. *(Museo de Atenas)*

griego. Hay también una precisión etnográfica absoluta para reproducir los caracteres de la raza: las cabezas del galo moribundo, del Capitolio, y del galo matándose á sí mismo, del grupo del Museo de las Termas, podrían tomarse por las de dos franceses de nuestros días (figs. 547 y 548). El estilo de Pérgamo va aumentando siempre su fuerza patética; en los grupos de los exvotos de Atenas, los reyes de Pérgamo hacían remontar sus hazañas deteniendo á los gálatas, hasta los grandes días del arte antiguo: primero se representaba en varios grupos la lucha de los dioses contra los gigantes, después de los griegos contra las amazonas y los persas, y, por último, ellos, los propios reyes de Pérgamo, contra los gálatas. Parece como si esta trilogía de esculturas de Pérgamo perteneciera á otra generación más exagerada en el estilo patético, pero que tratara de continuar las tradiciones de los modelos heroicos de la escuela de Fidias. Este estilo no se redujo al grupo de escultores áulicos que tenían á sus órdenes los soberanos de Pérgamo, sino que fué imitado en todo el mundo helenístico; es curioso comparar la cabeza del gigante de la fig. 549, bien característica de Pérgamo, con la de la fig. 550, encontrada en Atenas. Otro mármol del Museo de Alejandría, que reproduce un persa, entra de lleno en el estilo que hasta ahora creíamos exclusivo de Pérgamo. Así en los tres puntos casi extremos del mundo griego helenístico, aparecen manifestaciones del mismo arte, hasta hoy llamado pergameno. Por fin, un nuevo triunfo militar sobre sus vecinos, impulsaba á un



Fig. 551. – Grupo de Laoconte. *Vaticano.*

rey de Pérgamo, Eumenes II, á construir un grandioso altar á Júpiter, con un friso de esculturas en el basamento. El altar propiamente dicho, encontrábase dentro del recinto de un pórtico de columnas jónicas, pero su importancia artística derivaba de los relieves del basamento del pórtico, representando la batalla de los dioses y gigantes. (Lám. XXVI, A). Este friso se hallaba en su sitio todavía en los primeros siglos de la Era cristiana; en el *Apocalipsis*, dirigiéndose San Juan al obispo de la iglesia de Pérgamo, le habla aún del *trono de Satán.* Las excavaciones que habían de devolvernos esta última obra maestra del arte griego, fueron dirigidas por el ingeniero alemán Humann, y el friso pudo ser trasladado casi completo al Museo de Berlín. Las figuras son de alto relieve; cada cuerpo está moldeado con energía extraordinaria en los detalles, acentuándose todas las musculaturas, como para indicar el esfuerzo sobrehumano de los gigantes y los dioses. Hay allí gran abundancia de temas y de episodios; el friso, que tiene un desarrollo de 130 metros, es siempre variado; en una parte, Minerva combate acompañada de su fiel Victoria y se vale de la astucia para levantar por los cabellos al gigante Alcioneus, porque el terrible monstruo perdía toda su fuerza al separarlo del suelo; su madre, la diosa Gea, ó sea la Tierra, implora piedad de Minerva para el rebelde. (Lám. XXVI, B). En otro lado, Júpiter con su pica y los rayos acaba con tres gigantes de una vez. El Sol y la Luna, en su respectivo carro, combaten también al lado de los dioses. Algunos gigantes tienen cabeza de león, otros colas monstruosas; el estilo también varía en las diversas partes del largo friso del altar de Pérgamo. En algunos trozos las figuras están esculpidas con más dulzura, como si los artistas, oriundos de diferentes regiones, no acabaran de fundirse en aquella nota de violencia y convulsión que es, sin embargo, la dominante del estilo llamado pergameno.

Pero todavía este sentido barroco de lo patético debía exagerarse en otras partes más que en la misma Pérgamo. El grupo de Laoconte y sus hijos, encontrado en las termas de Tito en Roma, demuestra que los escultores helenísticos buscaban temas terriblemente dolorosos para probar su habilidad en el género (fig. 551). En este grupo se complacieron con el refinamiento cruel de añadir al



A. Vista general de la acrópolis de Pérgamo, con el altar de Júpiter en primer término.



B. Relieve del altar de Pérgamo Combate de Minerva con el gigante Alcioneus. *(Museo de Berlín)*

dolor físico de una muerte por estrangulación, el dolor moral con que el sacerdote troyano Laoconte ha de presenciar la muerte de sus hijos. Los tres cuerpos, en este grupo, aparecen estrujados por dos serpientes; el padre tiene el tórax hinchado, los músculos y las venas marcándose sobre la piel de una manera exageradísima; la cara está de tal modo contraída, que aquel hombre no viviría, ningún cuerpo humano es capaz de deformarse con semejante tensión. Plinio hablaba ya de este grupo del Laoconte como obra de Agesandros y sus dos hijos, Polidoros y Atenodoros, pero se desconocía la fecha en que pudo ser ejecutado, hasta que una inscripción descubierta hace poco en la isla de Tera permitió fijarla con exactitud en la mitad del siglo primero antes de J.C.



Fig. 552. — Grupo del Toro Farnesio. *(Museo de Nápoles)*

La escuela de Rodas, que se da á conocer por este grupo del Laoconte, no deriva sin embargo de la de Pérgamo y tiene sus orígenes en el naturalismo de Lisipo; uno de los discípulos del gran maestro, Cares, había ejecutado para Rodas un coloso en bronce que era otra de las maravillas del mundo antiguo. El arte teatral de los escultores rodios nos lo ha hecho conocer el llamado grupo Farnesio, con el castigo de Circe, condenada á ser arrastrada por un toro. Esta gigantesca composición, descubierta en las Termas de Caracalla, en Roma, fué trasladada al palacio Farnesio y después al Museo de Nápoles (fig. 552). Parece curioso observar que, al servir de modelo para las pequeñas porcelanas de la fábrica real de Capodimonte, cerca de Nápoles, el grupo enorme, al convertirse en *bibelot,* acaso gana en valor, en lugar de perderlo con la reducción. La composición es extremadamente compleja; no se puede apreciar el conjunto por ningún lado, mientras que al reducirse á un juguete de porcelana se puede ver muy bien de un solo golpe. Sin embargo, á pesar de los mil elementos pintorescos que introduce el escultor del toro Farnesio para dar idea de un ambiente de paisaje, como son las rocas, el perro y el pastor, que, de menor tamaño, presencia aquel sacrificio de los grandes héroes; á pesar de la habilidad con que



Fig. 553. — Marte y Venus. Fresco de Pompeya. *(Museo de Nápoles)*

se han combinado las figuras en un conjunto apiramidado, el grupo no despierta entusiasmo; se comprende que el artista, para hacer una obra tan teatral, hubo de salirse excesivamente de los límites de la escultura.

Otras obras conocemos todavía de la escuela rodia, de cierto escultor llamado Filiscos que labró un grupo de las Musas, compuesto de figuras aisladas que debían rodear á la figura central de Apolo. Algunas de estas graciosas mujeres son tipos verdaderamente inspirados; la llamada Polimnia, envuelta en los pliegues de su amplio manto, fué muchas veces reproducida en copias romanas. Urania, pensativa, estaba sentada, con la cabeza apoyada en una mano. Un relieve del Museo Británico muestra la disposición general de todo el grupo, tal como las estatuas debían estar colocadas en los diferentes planos de un jardín.



Fig. 554 — Medea. *(Museo de Nápoles)*

Finalmente, tenemos que hablar ahora de la pintura y las artes suntuarias. Los temas pictóricos son cada vez más vulgares: asuntos cómicos y de género, y si son derivados de los mitos antiguos, están suavizados con un sabor moderno. Así es, por ejemplo, el cuadrito de Pompeya con el grupo de Marte y Venus; mientras los amorcillos juegan con las armas y el casco del dios, éste trata de librarse de los brazos de su amiga, señalando los campos de acción lejanos; pero acuden nuevos amorcillos con perfumes y Venus consigue retener al dios, de aspecto vulgar, que parece casi una caricatura (fig. 553).

Otras veces los pintores helenísticos tratan de representar estados de alma más complejos y manifiestan, como los escultores, fuerte propensión por las situaciones trágicas extremadas. De un tal Timonacos, de Bizancio, era un célebre Ayax furioso, derivado de la tragedia de Sófocles, que representó admirablemente al héroe



Fig. 555.—Amorcillos vendiendo vino. *(Museo de Nápoles)*

en estado de locura. El mismo pintor había hecho un cuadro de Medea, que un fresco de Pompeya reproduce acaso (fig. 554). El original fué comprado y trasladado á Roma, donde parece que era estimadísimo por el gran arte con que Timonacos había sabido expresar la tempestad de pasiones desencadenada en el corazón de Medea: los celos, el furor de la venganza y su dolor de madre dispuesta á sacrificar á sus hijos. La Medea de Pompeya tiene ya la espada en la mano y en un ángulo del cuadro están dos niños jugando.

Otras veces, los grandes temas heroicos aparecen interpretados con cierta ironía, los personajes trágicos son sustituídos simplemente por amores disfrazados. En un friso de Pompeya, los amorcillos se dedican á las ocupaciones humanas de los diversos oficios, vendiendo y comprando, como una sátira fina de la vida vulgar (fig. 555). Se conocen aún los nombres de artistas famosos por sus cuadros de naturaleza muerta ó bodegones, y hasta efectos de luz, como los más extremados de nuestros impresionistas modernos. Igualmente se dedicaban otros á la pintura de paisaje; en unas composiciones de asuntos de la *Odisea,* del

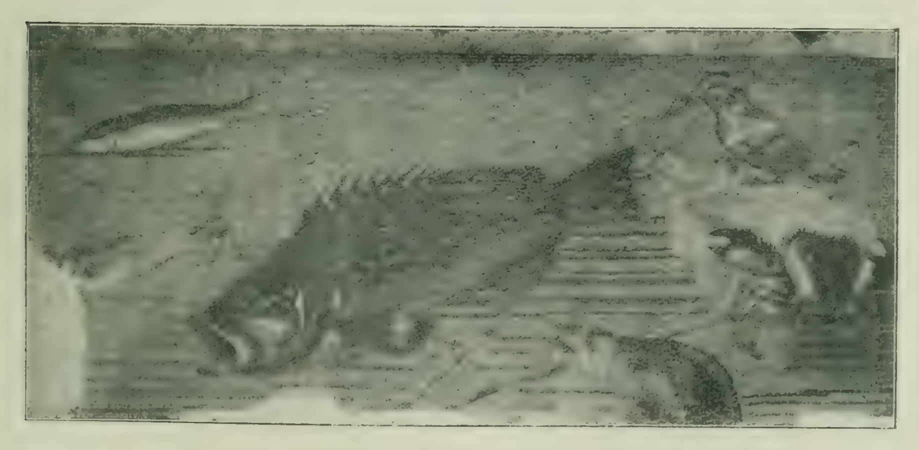


Fig. 556.—Mosaico con peces hallado en Ampurias. *(Museo de Barcelona)*



Fig. 557.— Antíoco I y el dios solar (Nerud-Dagh).

Vaticano, los diferentes términos de las rocas y los mares están pintados con incomparable maestría. El impresionismo moderno de estos pintores se puede comprender también por la hábil ejecución de algunas pinturas de Pompeya, simples manchas de color, sin dibujar el contorno ni los detalles. Porque muchos de los asuntos, y hasta la técnica empleada después por el arte romano imperial, son de pura tradición helenística. Así pasa, por ejemplo, con los mosaicos, que los romanos emplearon profusamente. Su origen es alejandrino; los mosaicos decoraban las casas helenísticas, no sólo en el suelo, sino también en las paredes. Una especialidad de Alejandría era la pintura sobre vidrio, aplicado á la pared formando revestimiento. En el suelo el mosaico era de mármol de colores; se reproducían en el centro cuadros famosos, más ó menos desfigurados por la técnica, y en su rededor se formaban grecas y orlas. Algunos asuntos eran peculiares del mosaico; alcanzó fama un artífice ingenioso que reproducía en el pavimento las conchas, huesos y otros restos de un gran festín. Otras veces, particularmente en las fuentes y baños, se figuraba el fondo del mar lleno de peces (fig. 556).

Las artes suntuarias debían hallarse también cultivadísimas en esta época fastuosa; no sólo los príncipes de las grandes monarquías del Asia y del Egipto, sino también los ricos burgueses y banqueros de las ciudades libres debían poseer joyas y telas en abundancia. Dará idea del gusto oriental de los príncipes griegos del Asia el sugestivo relieve con las figuras de Antíoco I y el dios solar. La fig. 557 es una parte de la decoración de un enorme túmulo para el sepulcro de Antíoco, coronado de gigantescas estatuas; tanto el príncipe como la divinidad visten largos ropajes bordados. El Asia impone su lujo y su indumentaria á los descendientes de los generales de Alejandro. Antíoco lleva las bragas y el rico manto de los soberanos de Oriente. Un fragmento de escultura que reproduce los pliegues de un manto bordado, encontrado en Licosura, demuestra lo que debieron ser los magníficos tejidos de esta época hasta en la propia



Vaso de Portland. *(Museo Británico)*



Vaso apuliota del siglo III antes de J.C.



Fig. 558.— Manto bordado. *(Museo de Atenas)*

Grecia. Seguramente era un fragmento del manto de una estatua colosal de Júpiter; en él se ven una serie de frisos con meandros y figuras bordadas, nereidas y victorias, entre ramas de laurel y meandros finísimos.

Existen además tazas y platos fundidos, con relieves de la época romana, inspirados indudablemente en modelos helenísticos, como el vaso con las cabezas de Roma y Alejandría, y otros con asuntos evidentemente no romanos (fig. 522). Hasta ciertos temas ornamentales de hiedras y hojas de laurel ú olivo, que empleaba con gran frecuencia el arte romano, debieron iniciarse ya en la orfebrería de estas cortes refinadas del Asia helenística y del Egipto de los Tolomeos. Cada día podemos convencernos más de que el arte romano en sus orígenes, en todo el primer siglo, vive de temas alejandrinos, que adopta y después va transformando. Así deben incluirse entre los objetos de arte helenístico puro, ciertas tazas de los tesoros de Bosco-Reale é Hildesheim (fig. 559), que, aunque fueron encontradas con otras piezas de orfebrería ya absolutamente romana, reproducen puros modelos helenísticos. Los opulentos coleccionistas romanos llevaron á Roma muchas joyas de esta





Fig. 559.— Vasos greco-romanos del tesoro de Hildesheim. *(Museo de Berlín)*






Fig. 560. — Camafeo de Viena.

Fig. 561.— Camafeo de San Petersburgo.

época del Egipto y del Asia; entre ellas, por ejemplo, una maravillosa taza de ónice con relieves, procedente de la casa Farnesio, que se conserva ahora en el Museo de Nápoles. Hay en el fondo, labradas en la misma piedra, en varios diferentes estratos de color, unas figuras que parecen retratos y la alegoría del Nilo; es seguramente la reliquia de una suntuosa vajilla del tiempo de los Tolomeos. Además, en Egipto empiezan á multiplicarse los camafeos con retratos, de tradición muy viva en aquel país de las piedras talladas. Los dos maravillosos camafeos con el retrato de Tolomeo II y su esposa Arsinoe, en los Museos de Viena y de San Petersburgo, son las obras maestras de la glíptica helenística (figs. 560 y 561). El de Viena muestra el relieve de las caras labrado hábilmente en una superposición de nueve estratos blancos y obscuros. El de San Petersburgo, llamado *el camafeo Gonzaga*, reproduce los mismos personajes algo menos delicadamente; en cambio, la coraza de Tolomeo lleva una bellísima égida de plumas.

Las monedas son también muchas veces preciosos retratos, aunque los príncipes sucesores de Alejandro tienden á idealizar sus fisonomías, tratando de asemejarse al tipo del conquistador macedonio (fig. 562). Los dos rizos de la frente de la cabellera de Alejandro, de que hemos hablado en el capítulo anterior, se idealizan también, convirtiéndose en los cuernos de Júpiter Amón, que se reencarnaba en Alejandro y sus sucesores. Los vidrios alejandrinos son bellísimos, con varias capas de color, tallados á veces formando una decoración con figuras, como un camafeo. Así es, por ejemplo, el admirable vaso Portland, del Museo Británico, con las figuras blancas, destacadas sobre el fondo azul obscuro del vidrio. (Lámina XXVII.) El vaso de Portland tiene el valor de un camafeo, sólo que, en lugar de tallar una piedra natural con varios estratos, se han labrado las figuras en una capa de vidrio blando claro, sobrepuesta al vidrio claro azul que forma el cuerpo del vaso. Encontrado en Roma este



Fig. 562. — Moneda de Tolomeo II.

vaso, que está adornado con representaciones del mito de Aquiles, fué adquirido por el duque de Portland, pasando con él á Inglaterra, donde su graciosa gama de color azul y blanco fué imitada en las fábricas inglesas de bizcocho de porcelana del siglo XVIII.



Fig. 563. — Tanagras. Figurillas de barro cocido. *(Museo de Madrid)*

En cambio, en esta época pierde la cerámica todo su interés; el público no estima las decoraciones de los pintores de tierra cocida, y las fábricas de Atenas, en el tercer siglo antes de J.C., dejan de pintar composiciones de figuras en sus vasos, que son de un barniz negro uniforme. Solamente en las ciudades de la Italia meridional aparece una imitación de la cerámica griega de un estilo inconfundible. (Lám. XXVIII.) Estos vasos, llamados *apuliotas* ó de la Pulla, son negros con figuras claras, de color de tierra, como los clásicos de Atenas; mas para precisar mejor el dibujo y completar la decoración se ha empleado mucho el color blanco, formando principalmente rizos y palmetas, retorcidas en espiral, de un barroquismo muy agradable.

Se conservan todavía las formas características de la cerámica griega, aunque más complicadas; las asas se alargan y retuercen finamente, los pies son más altos, y á menudo cierran los vasos tapaderas monumentales. En cambio, la decoración pictórica del vientre del vaso se hace cada vez más fría y seca.

Los ceramistas de esta época helenística consiguen, sin embargo, maravillosos resultados en figurillas de barro cocido y policromado. Era un arte también antiquísimo; en Micenas y Tirinto se encontraron ya innumerables exvotos de figuras sentadas, consagradas invariablemente á la divinidad femenina de la religión prehelénica.

Este arte de las figurillas de cerámica fué evolucionando paralelamente al general desarrollo de la escultura griega; parecía esperar, sin embargo, á la época alejandrina para labrar sus productos más valiosos. Sus pequeñas figurillas se llaman comúnmente *tanagras* porque se hallaron con mucha abundancia en una antigua ciudad del Ática llamada Tanagra, y en ella se creyó que debía estar su centro principal de producción. Reproducen á menudo, con una simplificación de *bibelot*, los tipos praxitélicos: figuras vestidas con mantos elegantes, como las

Musas de Mantinea, Venus desnudas y grupos de danzantes y amorcillos. Los tipos de *tanagras* son parecidos á los pequeños bronces y dan muchas veces la nota graciosa, sensual y elegante, mejor que las grandes esculturas.

RESUMEN. — Después de Alejandro empieza el período del arte griego que hemos convenido en llamar *helenístico*. En arquitectura predominan los gustos de los arquitectos jónicos; se construye, sin embargo, en Atenas el gran templo de orden corintio de Júpiter Olímpico. Las excavaciones de Delos y Priene nos han hecho ver lo qué eran las ciudades helenísticas con sus pórticos, plazas y mercados. Las casas tenían todas su patio central. La mayoría de las ciudades tenían la basílica con una biblioteca, el edificio para el consejo municipal y sobre todo el teatro, muchas veces desproporcionado á la categoría de la ciudad. Los mayores teatros eran los de Atenas, Epidauro y Siracusa. Las tumbas tenían á veces forma de torre. Los templos tampoco guardan la disposición tradicional; delante de la *cella* hay una gran antesala. En escultura predominan los temas graciosos y anecdóticos, las antiguas divinidades son substituídas por representaciones locales de ciudades, ríos, etc. Los asuntos son cada vez más vulgares y en los retratos se persigue ya el mayor parecido con el original; las idealizaciones de los siglos anteriores son substituídas por la tendencia á expresar el temperamento del personaje, retratado con su gesto característico. Hasta ahora se habían señalado varias escuelas, en las que cada una de las regiones de este gran mundo griego daba su nota propia. A Alejandría eran atribuídos los relieves de paisaje, Pérgamo tenía su especialidad en las representaciones de combates de griegos y galos, en las que se manifestaban ya las particularidades etnográficas de los bárbaros. Entran también en el estilo de Pérgamo, las composiciones del altar de Júpiter con la lucha de los dioses y los gigantes. Otra escuela teatral parecía radicar en Rodas, representada por el Laoconte, el Toro Farnesio y las Musas de Filiscos. Esta división de los estilos helenísticos en escuelas, parece hoy arbitraria; los diversos temas se desarrollaron igualmente en los más apartados extremos del mundo griego. La pintura comparte las aficiones de la escultura, predominando los asuntos anecdóticos y repitiendo á veces con fina ironía los temas grandiosos del arte antiguo. En las artes industriales, la cerámica ofrece aún un último estilo en los vasos de la Pulla; los camafeos, los vidrios y las monedas son, en cambio, excelentes.

BIBLIOGRAFÍA.— WIEGAND: *Priene*, 1904. — PONTREMOLI ET HAUSSOULLIER: *Didymes*, 1904.— *Altertümer von Pergamon*, 1908. — DOERFELD: *Das griechische theater*, 1896. — TIERSCH: *Pharos antike*, 1909.— CAVADIAS: *Fouilles d'Epidaure*, 1893. — BERNOUILLI: *Griechische Ikonographie*, 1905 —WINTER: *Hildesheimer Silberfund*, 1902. — A. DE VILLEFOSSE: *Le Tresor de Bosco-reale*, 1899.— F. WINTER: *Die antiken Terracotten*, 1903.—A. KISA: *Das Glas in altertum*, 1908.—FURWAENGLER: *Antike Gemmen*, 1900.— P. GAUCKLER: *Catalogue du Musee du Bardo*, 1904.— ARNDT: *Griechischen und Ro n. Porträts*, 1891. — DUCET: *Catalogue des bronzes de la collection Fouquet*, 1911.— LESSING: *Laokoon*, 1876. — BRUCKMANN, HERMANN: *Denkmaler der malerei des altertums*, 1912.



Fig. 564.—Cabeza de Hipnos ó el Sueño. (*Museo Británico*)



Fig. 565. — Muros de Roma de la época de los reyes.

CAPÍTULO XVII

ORÍGENES DE ROMA.— LOS PRIMITIVOS SANTUARIOS LATINOS.— EL ARTE ETRUSCO. LOS TEMPLOS REPUBLICANOS DE ROMA Y DEL LACIO. — LAS BASÍLICAS. — LOS FUNDIDORES EN BRONCE. LA ESCUELA HELENÍSTICA DE LA CAMPANIA.

Hace tan sólo cincuenta años que no se conocía nada de la existencia del hombre prehistórico en Italia. Mommsen, al empezar á escribir en 1850 su *Historia de Roma,* podía decir con exactitud para aquel entonces: «Hasta hoy día, nada nos da derecho á afirmar que el hombre haya existido en Italia en un estado más primitivo que el que supone el cultivo de los campos y el conocimiento de los metales. Y si anteriormente la especie humana había habitado la península en un estado más primitivo, los restos de esta época, en todo caso, han desaparecido.» Poco después que Mommsen escribiera estas palabras en su clásico libro, empezaban los descubrimientos de las edades prehistóricas en Italia. Nada hay más rico, á la hora presente, más lleno de sorpresas y de esperanzas para el porvenir, que este mundo primitivo de la Italia, anterior á la civilización histórica. Los materiales son abundantísimos, desde los más rudimentarios sílices tallados, que se encuentran por todas partes, hasta los cuadros variados de pueblos en plena organización, ya de los últimos tiempos de la vida neolítica. Otro punto de gran interés de la prehistoria italiana, es el hecho de empalmarse con la más antigua civilización histórica de Europa. De todos los países de Occidente, Italia y Roma, particularmente, son los únicos que tienen antigua historia, resumida por la tradición literaria. Así como el Egipto y la Caldea han servido para fijar la cronología de los tiempos prehistóricos en Oriente, la prehistoria italiana nos dará también fechas positivas, con las que



Fig. 566.—Urna cineraria del Lacio en forma de cabaña. *(Foro romano)*

podremos establecer conjeturas para la restante civilización prehistórica en las demás naciones de Europa que surgieron en pos de ella.

El hombre primitivo italiano debió tatuarse y pintar su piel; los cráneos encontrados en las grutas que le servían de sepultura, demuestran esta costumbre, porque están teñidos de ocre y junto al cadáver se halla una pequeña vasija con pintura para renovar su tocado. Algo más tarde, en lugar de sepultar los cadáveres, se procede á su cremación y las cenizas son depositadas en toscas vasijas, que se guardan luego en el fondo de pozos abiertos artificialmente en la roca (figura 567). A este grupo de sepulturas pertenecen las de una importante necrópolis vecina á Bolonia, llamada de Vilanova, donde ya se encuentran, además de la cerámica, varios objetos de bronce. Algunas veces las ollas cinerarias son substituídas por pequeñas vasijas en forma de cabaña, y los restos de la cremación son encerrados en esta vivienda en miniatura, imagen de la que los difuntos debieron habitar en vida. Estas cabañas funerarias son todavía idénticas á las que construyen los pastores trashumantes del Lacio, á las puertas mismas de Roma; las perchas salen de la cubierta, mostrando la típica construcción de troncos y ramas (fig. 566).

La más importante (por el lugar que ocupa) de todas estas necrópolis con tumbas en forma de pozo y vasijas cinerarias, es la descubierta en 1902 en el propio Foro Romano. Otras tumbas aisladas habían sido encontradas ya en Roma, en el Quirinal, demostrando que el lugar famoso de las siete colinas había estado habitado desde la época prehistórica y, por consiguiente, anteriormente á la fecha que los escritores romanos de la antigüedad fijaban para la fundación de Roma, que era el 753 antes de J.C. Pero la necrópolis del Foro indicaba más aún; no eran simples tumbas aisladas, sino el enterramiento común de una población que debía ocupar una de las colinas inmediatas al valle del Foro, probablemente el Palatino, donde era tradicional también que había existido el primer embrión de la ciudad naciente (fig. 568). Las tumbas prehistóricas del Foro son extraordinariamente pobres de ajuar funerario; las cenizas del cadáver parecen abandonadas dentro de la vasija ó la cabaña en miniatura de tierra cocida, junto con algunos otros vasos; conviene recordar que la primitiva ley de Roma, la llamada de las Doce tablas,

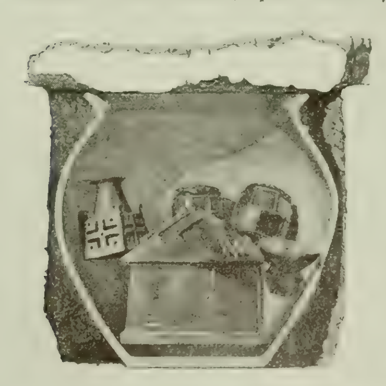


Fig. 567.—Pozo con la vasija conteniendo la urna y el ajuar funerario. *(Boni)*

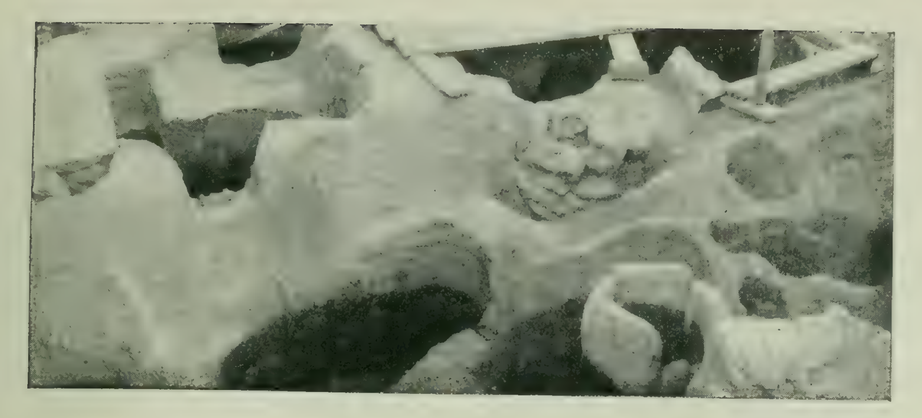


Fig. 568.— Necrópolis prehistórica del Foro romano, con tumbas en forma de pozo.

proscribe el lujo de los sepulcros; los difuntos deben ser enterrados sin más objetos de oro que el usado para sostener los dientes.

Por la misma época que en el centro de Italia habitaban estas poblaciones, con un cuadro bien pobre de cultura neolítica, en el Norte, en la Lombardía y la Emilia se instalaban otros pueblos que vivían en un estado de civilización algo más avanzado. Habitaban particularmente en las llamadas *terramares*, campamentos construídos sobre una plataforma de madera sostenida por pilotes. Esto suele indicar el primitivo origen de un terreno pantanoso, pero más tarde, aun cuando construían las ciudades en lugares montañosos, sin ningún peligro de humedad, los habitantes de las *terramares* empezaban por clavar unas hileras de troncos en el suelo, sobre los que apoyaban un gran tablado que servía de pavimento para sus chozas. Las *terramares* se han reconocido precisamente por las señales de los pilotes y los innumerables restos caídos desde la plataforma, que con el tiempo llegaron á constituir una capa bastante gruesa, depósito precioso hoy día de material arqueológico. Las *terramares* estaban rodeadas por un talud ó muralla de tierra, con cuatro puertas en los centros de los cuatro lados del tablado, que era perfectamente rectangular. Dos anchas calles de chozas iban de Norte á Sur y de Este á Oeste, y el estudio astronómico de las ligeras desviaciones de su orientación ha hecho suponer que el plano de estas ciudades se fijaba precisamente durante la primavera.



Fig. 569.— Ramal de la Cloaca máxima. Roma.



Fig. 570.—Muros de Norba. Lacio.

Estas condiciones, como la planta regular y sus dos calles en ángulo recto, que también se encuentran en las reglas de la urbanización romana, han hecho creer que estos pueblos de las *terramares* fueron los que descendieron á la Italia central y se impusieron por su civilización superior á las primitivas poblaciones del Lacio. Los antiguos pobladores fueron la *plebs*, los recién llegados las familias del patriciado romano, que se conservaron siempre aparte y formaban la aristocracia directora. Con su venida se constituyó realmente la ciudad, y por esto después fué perpetuado el hecho con la leyenda de la fundación de Roma, el suceso más transcendental de la historia de Italia. En la organización ya casi municipal del pueblo de las *terramares*, que desde la remota época neolítica había aprendido á vivir disciplinado, en común, dentro de una ciudad rudimentaria de barro y de madera, se buscan hoy los antecedentes civiles de Roma, con sus innegables aptitudes para el gobierno y la administración.

Resulta curioso, sin embargo, observar que este pueblo de las *terramares* aprendió en seguida, en el Lacio, á construir grandes muros de piedra para encerrar sus ciudades, todavía cuadradas, como lo era el primer recinto del Palatino. Esta colina de Roma, que más tarde quedó ocupada toda ella por el palacio imperial, guarda en sus capas inferiores recuerdos de la primitiva población del Lacio y de estos segundos ocupantes, que suponemos fueron las tribus de las *terramares*. Allí habitaban los patricios y había allí varios santuarios antiquísimos, en forma de cabaña, que existieron hasta muy tarde, como la llamada *cabaña de Rómulo*. Aun hoy, debajo de los cimientos de los palacios imperiales, que atraviesan sin destruirlas las casas de patricios de la época republicana, más abajo aún, hay unas antiquísimas construcciones circulares, de enormes piedras escuadradas, que acaso tuvieran un empleo litúrgico ó funerario, como las cámaras del tipo del teatro de Atreo en la civilización micénica.

El valle del Foro, al pie del Palatino, durante esta primera época de la historia de Roma quedaba aún fuera de la ciudad. Más tarde, en tiempo de los emperadores, cuando el Palatino era una colina cubierta de palacios magníficos, todavía á la puerta del lado del Foro, que por medio de una rampa conducía al valle, se la llamaba *puerta Mugonia*, porque la tradición aseguraba que por allí, en los primeros días de Roma, descendían los ganados á abrevarse en los estanques aun no desecados del valle (Lám. XXIX). Debió continuarse ente-



Roma. El valle del Foro visto desde el Capitolio. A la izquierda, el monte Esquilino, y á la derecha, el Palatino; en el fondo la Velia.

rrando los cadáveres en el Foro, porque las últimas excavaciones han puesto al descubierto la famosa tumba de Rómulo, de que hablaron los historiadores antiguos y que había sido tapada, para asegurar su conservación, con una magnífica piedra negra, *niger lapis*. Debajo del *niger lapis*, cubierto por los escombros, se encontró un singular monumento sepulcral con dos bases, que debían sostener dos leones, una ara en el centro y, en uno de los lados, una estela con una inscripción latina, pero de época tan primitiva que, aun cuando puede leerse bien, sólo han podido descifrarse algunas palabras.



Fig. 571.—Muros de la Acrópolis latina de Alatri.

La tumba real, llamada de Rómulo, pertenece á la época de las grandes obras de urbanización llevadas á cabo en Roma por dos personajes acaso fantásticos, los reyes Servio Tulio y Tarquino, de origen etrusco; ellos simbolizan la época de la influencia etrusca en Roma, que debió durar largo tiempo. Ya hablaremos más adelante de los etruscos; veamos ahora cuáles eran estas primeras obras municipales. En primer lugar, los muros de la pequeña ciudad palatina fueron alargados ya por Servio Tulio, encerrando en su recinto otras colinas; la muralla de grandes bloques ha resistido hasta hoy en muchas partes; unas hiladas eran de piedras introducidas de tizón, esto es, perpendiculares todas al paramento del muro, y otras alternas, en líneas paralelas al mismo (fig. 565). Contemporáneamente, debieron iniciarse los trabajos de saneamiento; se atribuye á Servio Tulio la cloaca máxima, que en su largo trayecto recoge todavía hoy las aguas del valle del Foro (figura 569).

No solamente Roma, sino también una larga serie de otras ciudades del

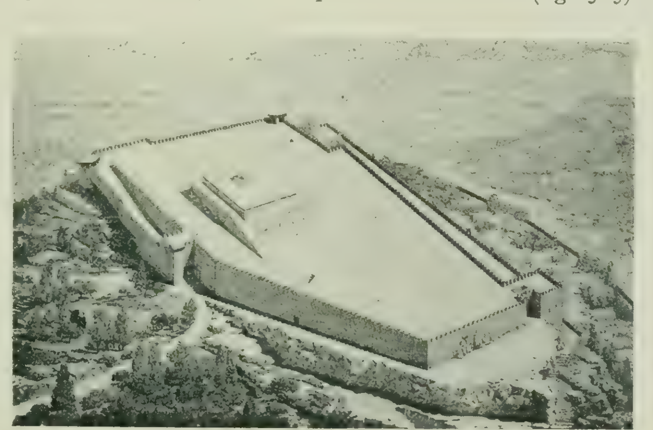


Fig. 572.—Restauración de la Acrópolis de Alatri.



Fig. 573.— Ruinas de un primitivo templo latino. GABII. *(Delbrück)*

Lacio, fueron encerradas entre grandes muros de aparejo cuadrado ó poligonal. En un principio se tuvieron por obra de los pelasgos y otras poblaciones antiquísimas del Mediterráneo; hoy, aunque seguimos poco más ó menos en la misma ignorancia acerca de las razas itálicas, sabemos mejor á qué atenernos en cuanto á su antigüedad. Los famosos muros *ciclópeos* de una ciudad abandonada del Lacio, Norba, han probado, merced á las excavaciones, que fueron asentados sobre una capa en la que se hallan ya vestigios de cerámica relativamente moderna (fig. 570). Ya no son pelásgicos ni misteriosamente prehistóricos, sino contemporáneos de los muros romanos del período de Servio Tulio. Al lado de Roma, pues, otras ciudades constituídas en estados se encerraban también dentro de fuertes muros de piedras más ó menos escuadradas.

Otros, como los de Alatri, tienen ya las piedras labradas en aparejo poligonal; el formidable recinto de Alatri parece haber sido una acrópolis religiosa, con un templo en lo alto de una gran terraza y una pequeña *cella*, que dominaba gran parte del Lacio (figs. 571 y 572). Así debió ser el famoso santuario de Palestrina, la antigua Prenestre, en cuyo templo de la Fortuna se celebraba aún el culto en la época imperial. Un santuario latino, en la antigua Gabii, nos muestra ya una *cella* de grandes dimensiones, construída con bloques escuadrados, como las murallas primitivas de Roma, pero su situación dominante en un altozano se prestaba á rodearle de plataformas y terrazas á propósito para las grandes reuniones populares (fig. 573). Así, en sus principios, Roma era ya lo que fué siempre; el alma latina, para su culto organizado con pompa social, necesitaba de estos espacios abiertos, donde pudieran congregarse las multitudes.

Otra acrópolis también religiosa debía ser, ya desde la fundación de la ciudad, la del Capitolio de Roma. Este monte, separado de la ciudad cuadrada del Palatino sólo por el valle del Foro, fué fortificado por los reyes etruscos, y la doble cumbre del Capitolio sirvió de asiento á un templo y una ciudadela. Este templo del Capitolio, varias veces reconstruído, ya veremos que subsistió hasta

la época histórica y fué venerado como el centro principal de la piedad romana. Fué descrito infinidad de veces por los escritores antiguos, que lo presentaban como el lugar más santo de la vieja Roma. Constaba ya, desde un principio, de tres *cellas* separadas, para tres cultos reunidos en el mismo santuario: la tríada capitolina, Júpiter, Juno y Minerva, los dioses protectores del pueblo romano (fig. 574). Tenía un pórtico doble, con cuatro columnas de fachada, mucho más separadas que las de los templos griegos clásicos. Su cornisa estaba decorada con acroteras muy complicadas y sus frontones con grupos de estatuas de tierra cocida. El culto capitolino de Roma ya hemos dicho que debió ser antiquísimo, acaso anterior á la influencia etrusca en la ciudad, pero el aspecto definitivo del templo lo adquirió con las primeras restauraciones, hechas durante el período en que Roma estaba, bajo el punto de vista artístico, sometida á la tutela etrusca. Cuando más tarde se quemó el vetusto edificio etrusco, en tiempo de los Antoninos, al restaurarlo por milésima vez los emperadores respetaron su primitiva disposición, con las tres *cellas* con tres puertas y las columnas distanciadas exageradamente (fig. 575).

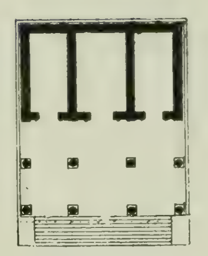


Fig. 574. — Planta del templo primitivo del Capitolio. ROMA.

Hora es ya de hablar del pueblo etrusco, que, como vemos desde los primeros días de Roma, ejerció tanta influencia en su formación espiritual y también en la artística. Los etruscos no pertenecían á las antiguas razas italiotas; todos los historiadores están de acuerdo en que llegaron á la península el siglo IX antes de Jesucristo, gozando ya de un estado de cultura bastante avanzado. Herodoto dice concretamente que procedían de la Grecia asiática y que, después de haber costeado muchos pueblos, llegaron á la tierra de los umbros, «en donde todavía viven, y tienen hoy sus ciudades.» Esto hace suponer que los etruscos fueron un pueblo que emigró en masa, pero por la vía marítima, y que desde las costas de Jonia llegó por mar á las playas mediterráneas de la Italia central, en la región que forma hoy la Toscana, y donde estaban antiguamente las principales ciudades etruscas. Los umbros, señalados por Herodoto, serían los primitivos italiotas: los habitantes del Lacio, y acaso los invasores de



Fig. 575.— Templo Capitolino después de las restauraciones de la época imperial. Relieve del arco de Marco Aurelio. ROMA.



Fig. 576.— Territorio de la Etruria.

las *terramares* (fig. 576). Sea como fuere, la confederación de las ciudades etruscas formaba un estado muy superior al de las demás poblaciones vecinas; ya hemos visto como por el Sur ejerció tutela sobre Roma y el Lacio, por el Oeste atravesó el Apenino, fundando colonias en el Adriático como la de Felsina, que después fué Bolonia, y por mar algunas veces, con varia suerte, midió sus fuerzas con los griegos de la Italia meridional y los fenicios.

La Etruria fué siempre un pueblo marítimo, conservando sus hijos en perpetuo atavismo los gustos, las supersticiones y la moral de las razas griegas de la Jonia. Adoptaron para enterrar sus muertos diferentes tipos de sepultura, pero el más antiguo y característico consistió en depositar los cadáveres en cámaras abiertas en la roca, con relieves exteriores imitando una fachada, muy parecidos á los de ciertas tumbas de la Lidia. A veces, en lugar de abrir la tumba en la roca, formaban un túmulo artificial de tierra sobre un gran pedestal ó basamento de piedra con molduras. Estos túmulos recuerdan también las gigantescas sepulturas de la Lidia, como la que todavía subsiste de Alyate, el padre de Creso. Varios túmulos etruscos de este género se encuentran en Cere, dominando una vasta necrópolis (fig. 577).

Abierta en la roca ó dentro del túmulo, el techo de la cámara conserva la forma de una arquitectura de madera, la piedra ha sido tallada formando el techo vigas en pendiente (figura 578). Esto contribuye á relacionar los monumentos sepulcrales de la Etruria con los de la Lidia y á confirmar no poco la procedencia oriental señalada por Herodoto. Los antiguos etruscos, hasta en tiempo de Tiberio, se acordaban de su primitivo origen asiático; pero, además, en sus vestidos, costumbres y tradiciones subsistieron cien otros vestigios de la raíz jónica de su raza.



Fig. 577. — Tumba etrusca en forma de túmulo. CERE.


Fig. 578. — Cámara de la tumba etrusca llamada de las columnas. CERE.

Las tumbas etruscas estaban generalmente pintadas con frescos que decoraban los muros de las grandes cámaras (fig. 579). Los hipogeos etruscos tienen frisos llenos de figuras, muchas veces en sorprendente buen estado de conservación. Aparecen allí, en el desarrollo cronológico de la civilización etrusca, todos los estilos que suponemos debieron emplear los griegos en sus decoraciones murales, que se imitan en Etruria: zonas superpuestas de figuras pequeñas, composiciones algo mayores de figuras de siluetas opacas, y, por fin, la imitación de los frescos con colores claros de la escuela de Polignoto y sus discípulos.

Las decoraciones de las tumbas etruscas han servido muchísimo para darnos idea de la pintura griega, aunque ejecutadas por artistas locales, porque á falta de los frescos encontrados en la Grecia propia, estas imitaciones de Etruria nos enseñan la evolución de las escuelas griegas de pintura.

Se ven allí representadas escenas de luchas de gladiadores y atletas, corridas de carros y combates, y también motivos arquitectónicos; frisos y puertas,


Fig. 579. – Cámara funeraria de una tumba etrusca. CORNETO.



Fig. 580. — Sarcófago etrusco de cerámica. *(Museo de Villa Giulia).* Roma.

y pilastras figuradas en las paredes. La tumba es una verdadera habitación subterránea, en que se ha procurado recordar lo mejor posible el espectáculo animado de la vida urbana.

Los cadáveres, depositados en estas cámaras, están encerrados en nichos abiertos en la pared ó en sarcófagos de cerámica ó piedra. Los sarcófagos de cerámica, que parecen ser los más antiguos, tienen la forma de un sofá ó lecho griego y están sostenidos sobre cuatro pies, con las volutas y palmetas del arte jónico. Encima de la tapa acostumbran á estar representados los difuntos, con su tipo graso linfático; frecuentemente los dos esposos reunidos, acompañándose en la otra vida (fig. 580). Más tarde los sarcófagos etruscos son de piedra y la caja está también decorada con relieves, representando á menudo asuntos griegos, pero interpretados con un sentido especial de fuerza y crueldad. Sin embargo, aparecen también tipos desconocidos del arte helénico, genios alados que abren la puerta de la tumba, disponiéndola para recibir al difunto, al que acompañan en su tránsito ó lo reciben de los brazos de sus padres y parientes, que se despiden del ser querido (figs. 581 y 582).

A veces estos genios alados, con una antorcha encendida en la mano y pequeños cuernos rizados, son tipos andróginos de especial belleza, como los ángeles del Renacimiento; su función parece fué tan sólo la de acompañantes de las almas; sentados en la puerta de las tumbas, son los guardianes fieles que defienden la paz del sepulcro.

Las figuras esculpidas en las tapas de los sarcófagos representan al difunto vestido con largas ropas de ricas telas, como usaban los griegos asiáticos; hombres y mujeres iban materialmente cargados de joyas, con ricos collares y braza-



Fig. 581.—Sarcófago etrusco. *(Museo de Palermo)*

letes, que muchas veces reproducen con exageración los retratos funerarios figura 581). Estas joyas etruscas, que se han encontrado también en las tumbas, constituyen seguramente las más ricas producciones de la orfebrería en la antigüedad; son collares con piezas colgantes, pendientes para las orejas con perlas



Fig. 582. – Sarcófagos etruscos procedentes de Italia. *(Museo de Barcelona)*



Fig. 583. — Collar etrusco. Roma. *(Museo de Villa Giulia)*

y piedras raras, y fíbulas con ornamentaciones de filigrana (figs. 583 y 584). El análisis de estas joyas ha podido demostrar una técnica absolutamente griega, más aún, declaradamente jónica; los etruscos, aun siglos después de haber llegado á Italia, por influencias continuadas del comercio, ó por evolución paralela de las formas, ejecutaban sus piezas de orfebrería de un modo idéntico al de los artistas orientales.

El pueblo etrusco mantuvo siempre un comercio constante con la Grecia, especialmente con las ciudades de su antigua patria de la Jonia, de donde ellos mismos decían proceder; así, pues, su helenismo se mantuvo vivo á pesar de los largos siglos que habitaron en Italia. Pero hay que repetir que no era el helenismo clásico, semidórico, el de que ellos participaban (á excepción de la cerámica), sino más bien el helenismo oriental de los griegos del Asia, de la Lidia y de la Frigia. Porque los etruscos usaban con profusión la cerámica pintada venida de Grecia, aunque á veces imitada también por fábricas locales. El comercio de vasos griegos en Etruria no debió ser superior al que se hacía con otras regiones civilizadas del mundo antiguo, pero la feliz circunstancia de conceder tanto interés á los ritos funerarios, y de proveer con gran abundancia á los difuntos de vasijas preciosas, ha hecho que la Etruria sea la que ha dado hasta hace poco mayor cantidad de vasos griegos. Bastará recordar que, antes de las excavaciones del suelo griego, á los vasos con figuras pintadas se les llamaba vasos *etruscos*, pues aunque llevaban inscripciones y firmas griegas, la abundancia de esta cerámica en la Etruria obligaba á suponer que había sido ejecutada en el país mismo. Puede decirse que, aun ahora, las nueve décimas partes de los vasos pintados que forman las colecciones de cerámica griega de los museos de Europa, han sido halladas en Italia, en las necrópolis de Etruria. Los hay de todos los estilos, desde el geométrico, que debió seguir á los primeros días de la colonización, hasta los vasos con figuras negras y con figuras blancas. En las tumbas etruscas se han encontrado magníficos ejemplares, como el vaso llamado *François*, que reprodu-

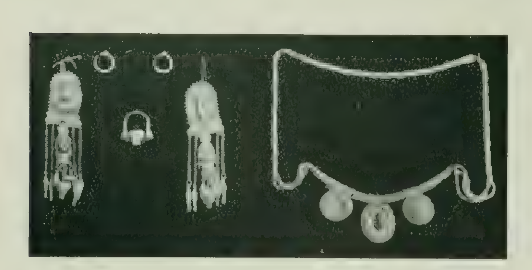


Fig. 584. — Joyas etruscas. Roma. *(Museo de Villa Giulia)*



Carro etrusco descubierto en Monteleone en 1907. *(Museo de Nueva York)*



Fig. 585. — Piezas de cerámica etrusca llamada del *buchero nero*. BOLONIA.

cimos como modelo de vaso griego arcaico, y muchos otros firmados por los mejores maestros en el arte.

Hoy, sin embargo, no queda duda de que la mayoría de estos vasos de estilo griego encontrados en Etruria, procedieron de Grecia, y especialmente de Atenas, porque en la Grecia propia se han reconocido otros de los mismos autores, así como lápidas y muchos seguros indicios que demuestran que estos vasos firmados habían sido hechos en Atenas. Pero una parte, mucho menor en número, de los vasos pintados de estilo griego encontrados en Etruria son de imitación local, y en éstos los artífices etruscos introducen su mitología especial de demonios y seres alados. El repertorio de composiciones es el mismo generalmente de los vasos procedentes de Grecia, esto es, escenas de la guerra de Troya, el combate con las amazonas, el mito de Aquiles, etc., pero con un sentido especial, una exageración expresiva y un gusto por los gestos crueles y violentos que revela la especial naturaleza de los artistas etruscos.



Fig. 586. — Lecho etrusco plegado, en bronce.

Los etruscos tenían también una cerámica especial, que era completamente negra con los adornos estampados en relieve, y á esta cerámica se llama del *buchero nero* (fig. 585), porque la pasta está impregnada de humo de car-



Fig. 587.—Cista etrusca grabada. *(Museo de Villa Giulia)*

bón; después de cocidos los vasos, se han fumigado.

La cerámica del *buchero nero* imita formas metálicas de hornillos, jarros y tazas; hasta se han hecho cadenas de tierra cocida, que, aunque frágiles, sirven en el ajuar fúnebre para el uso del difunto. A veces en las tumbas, al lado de las obras de imitación en cerámica, hay objetos auténticos de metal repujado, para el que los etruscos tenían una habilidad especial que conservaron hasta la época romana. Ollas de bronce con relieves, carros de guerra, con placas de bronce aplicadas como revestimiento á un armazón de madera, camas y sillas con piezas de fundición, llenan muchas veces hasta colmarlas las grandes cámaras excavadas de las tumbas (Lám. XXX.).

Los diferentes sarcófagos enterrados en una cámara, están rodeados de objetos de lujo y de uso diario en metal; la principal riqueza del ajuar funerario de los etruscos eran sus objetos de bronce.

Esta raza de hombres gruesos, linfáticos y pequeños, parece haber tenido especiales disposiciones para la metalurgia.

Las camas, que pueden plegarse, están sostenidas sobre altos pies metálicos torneados y el colchón descansa sobre unos típicos asnos báquicos con medallones (fig. 586). Muchas veces los objetos en bronce no son de fundición, sino repujados, y es una especialidad suya el arte de grabar finos dibujos, como un damasquinado, sobre los objetos de plancha delgada de cobre. La manera de hacer estos grabados consiste en cubrir de cera ó betún el cobre y con un estilete grabar el dibujo, levantando la cera; al introducirlo en el ácido, la capa aisladora de la cera impide que se grabe nada más que lo dibujado en el buril.

Las tumbas etruscas han proporcionado innumerables piezas de metal con estos grabados al ácido. Las más bellas son unos botes pequeños, llamados *cistas*, que tienen la forma de caja cilíndrica y servían para guardar los objetos de tocador de las damas etruscas (fig. 587). Llevan finas orlas grabadas abajo y

arriba, y en el centro se reproducen á veces los mismos asuntos mitológicos del repertorio de la pintura mural griega, que tenía entonces reputación mundial. Es posible que los fabricantes de cistas etruscas se traspasaran ya los asuntos unos á otros tradicionalmente, porque á veces se ve que, para soldar las planchas grabadas, destruyen por ignorancia de su significado una parte de la composición. Pero los artistas etruscos intervinieron también á veces en la ejecución de los temas que tenían que ser grabados, porque aparecen los personajes demoníacos característicos, sus genios alados y asuntos funerarios, con el especial sentido poético de la muerte que tanto poseían los etruscos. Estas composiciones aparecen sobre todo en los espejos, que son abundantísimos en las tumbas etruscas. Los espejos antiguos consistían en una plancha fina de acero bruñido, decorada en su cara posterior con estos grabados al ácido (fig. 588). Hoy todo el interés de los espejos etruscos estriba en sus grabados, que en su ingrata forma circular suelen encerrar un bello mundo de suaves figuras, deliciosamente grabadas por las líneas finas del ácido.



Fig. 588. — Espejo etrusco.
(Museo de Villa Giulia)

Hemos empezado describiendo la arquitectura funeraria de los etruscos, y el mobiliario y ajuar, con sus vasos, joyas y bronces, porque así hemos hecho conocimiento más de prisa con esta raza singular que habitaba las regiones de la Italia central vecinas del territorio de Roma. Pero si las tumbas y los objetos arqueológicos que en ellas se han conservado, son los más brillantes elementos de la civilización etrusca, su arte no se redujo á la arquitectura funeraria, sino que los etruscos fueron también, durante toda la antigüedad, reputados como hábiles constructores. Su religión exigía templos dedicados á las divinidades princi-



Fig. 589. — Restauración del templo etrusco de Faleria.
(Museo de Villa Giulia). Roma.



Fig. 590. — Puerta etrusca. PERUGIA.

pales del Panteón griego, sobre todo una trinidad especial de Júpiter con Juno y Minerva, que ya hemos visto adoptó Roma para su templo del Capitolio. Vitrubio, el tratadista y arquitecto de la época de Augusto, describe el templo etrusco y señala las particularidades que lo distinguían del templo griego. La *cella* estaba cerrada por la parte posterior, sin opistodomos ni pórtico detrás; en cambio, delante, había un pórtico con columnas más espaciadas, porque sostenían un entablamento con vigas de madera decoradas con un revestimiento de cerámica pintada (fig. 589). El capitel de la columna era una derivación del capitel dórico, sólo que en lugar de la moldura de curva sentimental, ó equino, había una moldura en arco de círculo, y además la columna tenía también una pequeña basa. Pero lo que caracterizaba más al templo etrusco era la enorme distancia que había entre columna y columna; en un templo descubierto en Faleria, que se ha podido restaurar completamente, había sólo dos columnas para sostener la viga horizontal, revestida de cerámica. Todas las partes superiores características del templo griego, son, en el templo etrusco, exageradamente grandes y de cerámica, lo mismo las acróteras de los frontones que las antefijas ó piezas que se ponen para tapar el frente de los canales de las tejas. Este *penacho* de cerámica del templo etrusco, pintado todo él de ocre y rojo, le da un aspecto especial, muy expresivo de la psicología de estos pueblos semigriegos y semiorientales de Italia.

Los etruscos fueron asimismo grandes constructores de obras civiles, de muros, acueductos y puertas monumentales. También en esto se revelan sucesores de los griegos del Asia; conviene observar que, cuando la época de los grandes descubrimientos de la Etruria (de 1824 hasta la mitad del siglo pasado), no se conocían aún las ciudades griegas del Asia Menor y de la Lidia, y, por lo tanto, no podían apreciarse bien estas semejanzas. Sólo se sabía por la tradición literaria que Polícrates, tirano de la jónica Samos, había perforado una montaña para construir un larguísimo acueducto, llevando el agua á la ciudad. Este túnel ó acueducto subterráneo ha sido reconocido últimamente, pero otros casos de emisarios para el agua existen también en el Asia griega, y ahora que los conocemos bien, adviértese la semejanza con los que ejecutaron los etruscos en Italia. A ellos se atribuyen la mayor parte de las obras hidráulicas del Lacio, perforación de galerías para desecar lagos y canales de saneamiento; ya hemos visto que la cloaca máxima, de Roma, era obra atribuída á los reyes etruscos. Las canalizaciones están abiertas en la roca cuando ésta es lo bastante resistente, pero en terrenos blandos aparecen cubiertas con bóvedas aparejadas, ó sea, con piezas

talladas en forma de cuña. Esto hizo que, antes de los descubrimientos de las bóvedas orientales, caldeas y asirias, se reputase á los etruscos como los ingenieros de la antigüedad, los grandes constructores que inventaron la bóveda. Las cosas han cambiado mucho, pero un fondo de verdad se esconde en esta teoría excesivamente simple; no son los etruscos de Italia quienes inventaron la bóveda, sino sus antepasados del Asia ó sus vecinos de las tierras mesopotámicas. Ellos, de todos modos, aportaron al naciente arte romano este invento capital, que debía ser de grandes consecuencias.



Fig. 591. — Templo de Cori. Lacio.

Ya se comprenderá, pues, el extraordinario interés que se concedió en los primeros tiempos del descubrimiento del arte etrusco á sus puertas de ciudades, con arcos de medio punto construídos admirablemente con piedras aparejadas. Deben ser bastante antiguas estas puertas de las murallas etruscas; una de ellas, la de Volterra, que tiene tres cabezas formando la decoración de la archivolta, se encuentra ya reproducida en un sarcófago etrusco á lo menos del siglo v antes de J.C. Los etruscos mostraban orgullo en enriquecer con relieves las puertas de sus ciudades; una de ellas, la llamada Puerta Marzia, de Perugia, tiene encima un friso representando un balcón con figuras asomadas. En otra, también de Perugia, vemos un típico friso con pilastrillas jónicas á modo de triglifos, y unos discos ó escudos decorando los recuadros intermedios (fig. 590).

Sin embargo, el arte etrusco no produjo ninguna obra monumental, de aquel extremado valor que hemos visto en otras civilizaciones. Quedan de los etruscos muchos bronces, vasos y relieves, tumbas y murallas, pero nada comparable á lo que hicieron otros pueblos de la antigüedad, templos colosales ó grandes sepulturas. Rama desgajada de la familia griega, su especial misión fué, principalmente, conservar el espíritu jónico en Occidente y auxiliar, con la vieja tradición del Oriente helénico, al nacimiento de la nueva madre de pueblos, á la Roma republicana en sus comienzos.

Con todas las enseñanzas de los etruscos, aprendió el arte romano. En un principio, Roma artísticamente dependió sólo de la Etruria, y las enseñanzas técnicas de los etruscos las conservaron siempre los romanos en su arquitectura.


Fig. 592. — Templo llamado de la Fortuna viril, en Roma.

Pero pronto una nueva influencia helénica se hizo sentir por el Sur, y era la del arte alejandrino que invadía la Campania. Los grandes patricios de Roma, en su mayor parte, tenían posesiones y casas de campo en el golfo de Nápoles, y allí entraban en contacto con el arte y las costumbres helenísticas. Pozzuoli era una colonia alejandrina, el punto de desembarco del sobrante de la gran metrópoli, de sus famosos comediantes, mimos, danzarines y artistas. Pompeya nos da más que nada una idea de lo que debió ser Alejandría, pues ya hemos dicho que, si eran insignificantes los resultados que había producido hasta ahora la exploración de la capital del Egipto griego, en cambio en las pinturas pompeyanas hallamos infinidad de temas del valle del Nilo, y los pequeños bronces y figurillas de Pompeya reproducen modelos del Egipto.

Roma, por su tradición de austeridad republicana, se resistía á esta invasión de las costumbres licenciosas y los temas artísticos más sensuales de Alejandría, pero ya mucho antes del siglo de Augusto los patricios romanos poseían grandes colecciones de cuadros y estatuas. Las conquistas de los generales de la República en Oriente, la toma de Corinto y de Siracusa, con su botín de obras de arte, contribuyeron también á esta misma educación artística de la metrópoli. Vamos á ver, sin embargo, cuán poco queda en Roma y en el Lacio de construcciones y esculturas del tiempo de la República; la gran ciudad fué materialmente reedificada de arriba abajo por los emperadores, celosos de inmortalizar su nombre y de ganarse la popularidad con sus grandes construcciones. Se conserva en Cori, pequeña ciudad del Lacio, cerca de Roma, el llamado templo de

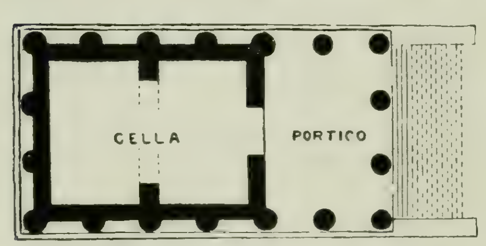


Fig. 593.—Planta del templo llamado de la Fortuna viril, en Roma.

Hércules (fig. 591), de estilo dórico, con esbeltas columnas y molduras planas en su entablamento, que están perfectamente en carácter con el sentido siempre más ligero que el orden dórico tomaba en las tierras de Jonia hacia el siglo II antes de J.C. El pórtico anterior, con sus cuatro columnas de la fachada, estaba cubierto de madera; se ven todavía las piedras salientes que sostenían las vigas, y debió ser mucho más espacioso que los pórticos de los templos dóricos ordinarios: la influencia de la planta del templo etrusco, y de los estilos helenísticos del Asia Menor, es evidente en todos los detalles del templo de Cori.



Fig. 594. — Detalle del templo llamado de la Fortuna viril, en Roma.

En Roma mismo se conserva todavía casi intacto un templo llamado de la Fortuna viril, que debía ser de la época republicana; tan sólo se encuentra hoy algo desfigurado, porque, para transformarlo en iglesia, se ha cerrado su pórtico anterior (figs. 592, 593 y 594). Este templo es pseudo-períptero, lo que quiere decir que la columnata que debería rodearlo como un anillo, se ha abreviado, marcándola sólo con pilastras semicirculares adosadas al muro. Por delante, las columnas que formaban el pórtico debían estar separadas; la pared moderna que las encierra es lo que desfigura más este edificio. El capitel de las columnas es jónico y de las volutas salen unas palmetas curvadas, exactamente iguales á las del capitel del templo de Priene, cuyo detalle hemos publicado en la fig. 498. Compárense los elementos de ambos edificios y se verá en ambos la influencia de las leyes dictadas por Hermógenes, el arquitecto tratadista del Asia Menor, cuyos preceptos copió Vitrubio. Vecinos del templo de la Fortuna viril se hallan los restos subterráneos de otros templos paralelos antiquísimos, que decoraban el antiguo Foro *boario* y de los que se pueden ver aún los grandes pedestales. Los tres se asentaban sobre un alto basamento, que vemos también en el llamado de la Fortuna viril y era ya tradicional en algunos templos etruscos. Este elemento, llamado *podium*, ó gran pedestal, que sostiene todo el templo, es genuinamente latino y uno de los más originales que tendrán después los templos romanos de la época imperial, erigidos en lo alto de una gran plataforma con la escalera de la parte anterior limitada entre dos muros.

El *podium* acostumbraba á estar decorado sólo con una moldura inferior y otra alta de remate, como se ve en el templo de la Fortuna viril (fig. 592); pero á veces se enriquecía con un friso dividido por triglifos y rosas estilizadas en



Fig. 595.— *Podium* del templo de Palestrina. LACIO.

los cuadros de las metopas. Es el mismo tema del friso de la puerta de Perugia (figura 590), que vemos también en los sarcófagos etruscos y en el monumento sepulcral republicano de la tumba de Escipión, del Museo Vaticano (fig. 596). La comparación de este sepulcro de Escipión con el friso que decora el *podium* del templo famosísimo del Lacio, en Palestrina (figura 595), nos hace ver que, á pesar de la repetición de los motivos y la pobreza de recursos, estos decoradores republicanos conseguían, por su ordenación juiciosa, resultados de gran efecto.

El templo de Palestrina era un gran santuario, con un patio lateral, hoy por desgracia tan arruinado que apenas se puede reconocer la disposición de su conjunto y algún detalle, como el de los capiteles, que eran corintios. El mismo estilo corintio hubo de adoptarse en el templo circular de Tívoli,

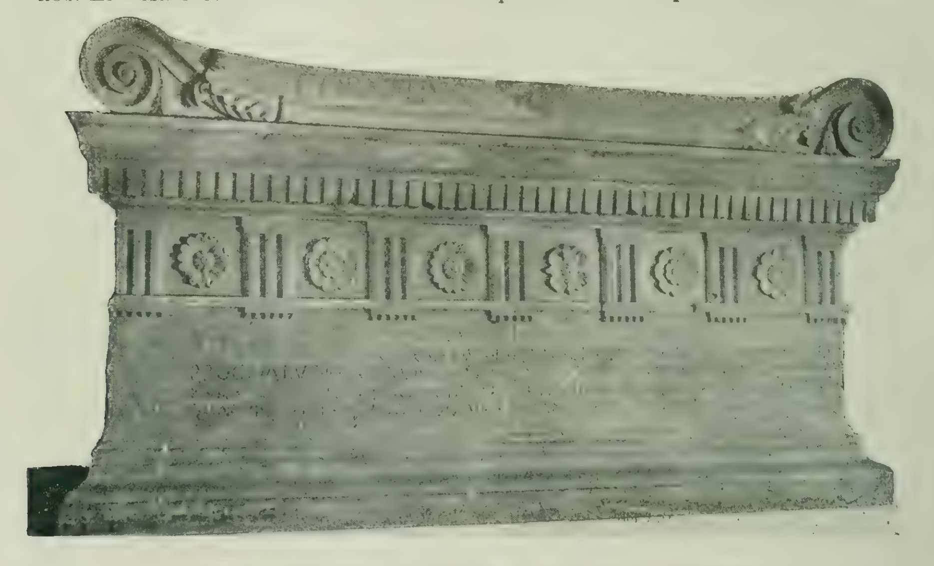


Fig. 596. – Sepulcro de Escipión Barbado. *(Museo del Vaticano)*

dedicado sin duda á Vesta y llamado de la Sibila (fig. 597), con interesante capitel, que, aunque reproduce todos los elementos del capitel corintio griego, es mucho más rudo, basto, y las hojas de acanto están desprovistas de aquella finura ideal de los modelos de Grecia. Los templos circulares son casi una especialidad del arte romano; acaso por tradición se adoptó de preferencia esta forma, que recordaba la de las cabañas de los primitivos habitantes del Lacio. El tipo es también griego; ya hemos visto que el *tholos* de Epidauro era uno de los más perfectos edificios del arte griego del siglo IV. Otro edificio circular había en Olimpia; otro mucho mayor en Samotracia, sin contar los pequeños templetes conmemorativos, como la llamada linterna de Lisícrates. Era, pues, un modelo corriente en la Grecia helenística; pero, de todos modos, este tipo de templos circulares logró singular fortuna en Roma ya desde la época republicana.



Fig. 597. — Templo llamado de la Sibila. Tívoli.

Además del templo de Tívoli, había en el Foro otro templo circular dedicado á la diosa Vesta, y por último, acaso ya de la época imperial, pero siempre del mismo tipo, el también lla-



Fig. 598.— Templo de Vesta. Roma.



Fig. 599. — Monumento de Bíbulo. ROMA.

mado templo de Vesta, cerca del Tíber (figura 598), labrado ya en mármol, y, por consiguiente, más fino en todos sus detalles.

Además de los templos, ya desde los primeros días de la República empezó Roma á construir obras conmemorativas de algún hecho ó personaje ilustre. El venerable antecesor de tantas columnas de honor, arcos triunfales de emperadores, estatuas y trofeos como hubo de levantar más tarde la civilización romana en todo el imperio, es la pequeña ruina de un edificio rectangular que se acaba de descubrir en Roma, al ejecutar las obras del monumento de Víctor Manuel. Era el célebre edículo de un tribuno de la plebe, llamado Bíbulo, á quien, en agradecimiento de grandes servicios prestados, la ciudad le dedicó un pequeño monumento fuera de la puerta Flaminia (fig. 599). Se levantaba también sobre un zócalo ó *podium* como los templos y tenía señalada en la piedra una pobre arquitectura de molduras y pilastras. Se ven, sin embargo, los elementos característicos del arte romano, las tarjas para decorar los muros, y el friso con las guirnaldas y bucranios alternados.

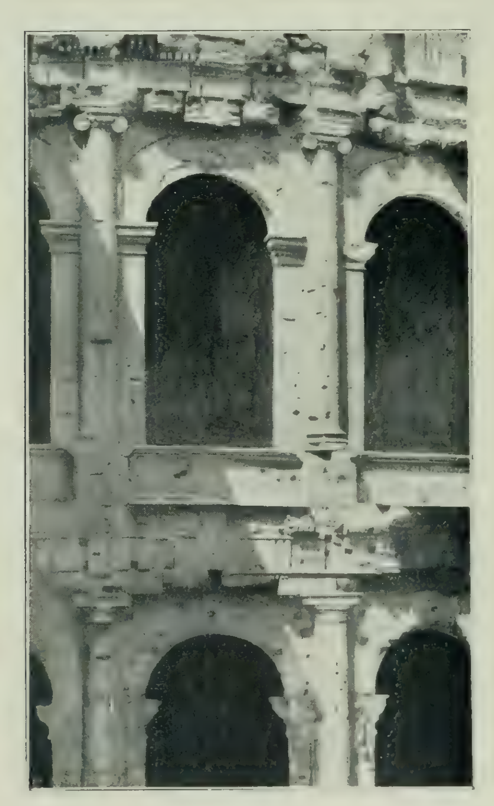


Fig. 600. — Teatro de Marcelo. ROMA.

Una particularidad muy característica de la construcción romana, que ya empieza á manifestarse desde la época de la República, es la superposición de los órdenes de arquitectura, quedando el estilo dórico, más robusto, destinado al cuerpo inferior; el jónico más arriba, en un segundo piso de la construcción, y á veces un tercer piso dotado de columnas ó pilastras de estilo corintio. Esto facilitará á los arquitectos romanos construir obras monumentales de carácter civil, muy



Fig. 601.— *Tabulario* ó Archivo, del tiempo de la República. ROMA.

complejas, empleando las mismas formas simples que los griegos usaban para el edificio de un solo plano, como era el templo. Una muestra clara de esta superposición de órdenes se ve en el teatro construído por Marcelo en los últimos años de la República, del que existen en Roma restos importantísimos (fig. 600). Pero el primer ejemplo de ello se ve ya en un edificio venerable, hoy destruído enteramente, también del tiempo de la República, el antiguo *Tabulario* ó Archivo, que cierra el valle del Foro por el lado del Capitolio (fig. 601) y del que quedan bien visibles algunas arcadas empotradas en la fachada medioeval.

Como primer tipo original de monumento romano se había señalado hasta ahora el de las *basílicas*, lugares públicos de reunión y contratación, con un tribunal que resolvía las cuestiones entre los contratantes. Por su carácter mixto civil y religioso, la basílica parecía el monumento genuino de la gobernación del imperio, el edificio típico de la vida romana. Sin embargo, su origen se halla también en el Oriente; ya hemos visto que en Pérgamo la basílica era un ancho pórtico que servía de punto de reunión y que en el fondo de éste se encontraba la biblioteca. En Roma la basílica se convierte en una sala, pero esta disposición deriva en gran parte de los pórticos acoplados de la arquitectura helenística. En el Oriente las basílicas suelen ser pórticos con dos naves ó crujías separadas por una hilera de columnas, pero siempre abiertas; en Roma la basílica acostumbra á tener tres naves, y la mayor, que es la central, forma un salón, con un pórtico á cada lado. La primera basílica de Roma fué construída por el censor Fulvio Emi-



Fig. 602. — Escultura en cerámica de la decoración de un templo etrusco. *Villa Giulia.* ROMA.

lio el año 179 antes de J.C., y por haber quedado bajo el patronato de esta familia, que se esmeró en restaurarla durante siglos, conservó siempre el nombre de Basílica Emilia. Estaba á un lado del Foro. Las ruinas que se están excavando actualmente, pertenecen á otro edificio construído sobre el propio solar por Emilio Lépido ya hacia el año 54 antes de J.C., anunciando el arte depurado de la decoración de la época de Augusto.

Para conocer lo qué era la primitiva basílica, tenemos que valernos de las figuras de monedas y relieves. Acaso sería aún sencillamente un múltiple pórtico abierto; así por lo menos era la Basílica Julia, construída enfrente de la Emilia por Julio César. Constaba ésta de cinco naves; las excavaciones del Foro han descubierto la planta, y se ve que sus pórticos carecían de muros exteriores, pues los pilares arrancan aislados del pavimento. Estas naves laterales de las basílicas tenían á menudo dos pisos, siendo la central de toda la altura. Más tarde la basílica fué ya una sala cerrada, con un pórtico exterior y dentro tres naves paralelas, como nuestras iglesias cristianas.



Fig. 603. — Retrato romano de la época republicana. *(Vaticano)*

Después de haber hablado de la arquitectura de la Roma primitiva republicana, y de la doble enseñanza de los etruscos y de las poblaciones griegas de la Italia meridional, vamos á tratar brevemente de las otras artes. En escultura ocurre lo mismo: los etruscos imitan también modelos griegos, y de ellos aprenden los romanos, pero fuera de los sarcófagos de piedra blanda, lo que ambos pueblos prefirieron debió ser la cerámica y la fusión en bronce. Nos han quedado muchos restos de las figuras de cerámica que decoraban los frontones triangulares de los templos etruscos, y son siempre de estilo griego, algo alterado por la nueva técnica del moldeado en barro (fig. 602). Eran también de cerámica los grupos de figuras que decoraban el primitivo templo de Roma, en el Capitolio, obra seguramente del período de los reyes etruscos.

Sabemos también que un retrato de Cornelia, madre de los Gracos, adornaba el Foro; ha quedado el pedestal de la estatua, pero ésta,

desgraciadamente, ha desaparecido; parece, sin embargo, por los restos que de ella conservamos, que debió estar de pie, como los retratos funerarios griegos. Hoy que se han recuperado tantos retratos de personajes oficiales como produjo el arte griego, poetas, oradores y hasta simples particulares, no nos parece ya tan original la dirección emprendida hacia el realismo por los retratistas romanos, que hasta hace poco había sido mirada como condición especialísima del arte nuevo que se formaba en Roma.



Fig. 604. — La loba del Capitolio.

Algo debía haber ya desde un principio de genuinamente romano. Plinio nos habla de multitud de esculturas, conservadas hasta el primer siglo después de J.C., gracias á la santidad del culto que de antiguo se les venía consagrando. El curioso anticuario trata de investigar ya como tema arqueológico lo qué era este arte de la estatuaria local, y el estilo propio de los primitivos romanos. Queda sólo un retrato original de muchacha joven, coronada de laurel, acaso retrato funerario, que puede darnos ligera idea del simple arte romano en sus comienzos (fig. 603). Es de piedra volcánica del Lacio y se halla en el Museo Vaticano.



Fig. 605. — Estatua de un orador. *(Museo de Florencia)*

En los trabajos de fusión en bronce los romanos empezaron á aprender de los etruscos, que se habían manifestado también habilísimos fundidores; puede decirse que era su verdadero arte nacional. Los modelos fueron también muchas veces griegos; la magnífica cabeza en bronce de la estatua del sueño, que reproducimos en la fig. 564, del capítulo anterior, fué descubierta en Etruria y allí mismo seguramente debía haberse fundido. La famosa loba en bronce con los dos gemelos, Rómulo y Remo, que se ha considerado siempre como el paladio de Roma, debió ser encargada por los romanos á los fundidores etruscos en días muy remotos, cuando todavía eran clientes en arte de sus vecinos (fig. 604). También es admirable la estatua del llamado orador, del Museo

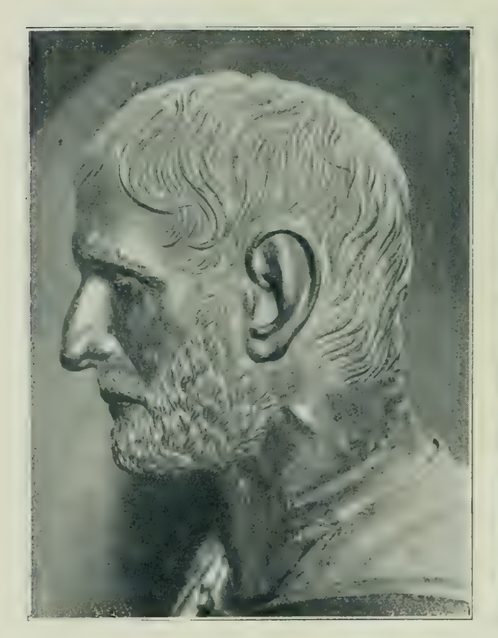




Fig. 606. — Retrato del supuesto Bruto. *(Museo del Capitolio)*

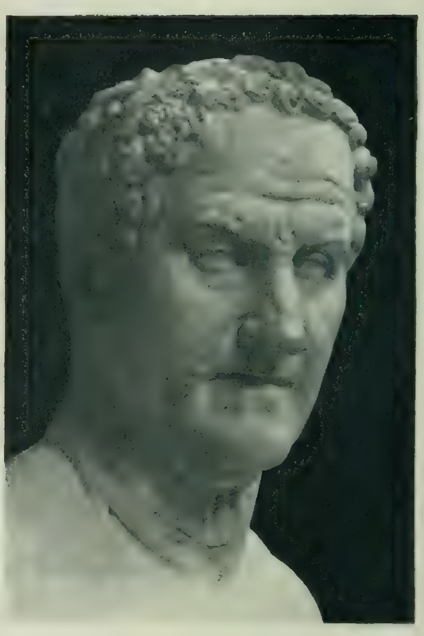


Fig. 607. — Retrato de un viejo de la época republicana. *(Vaticano)*

de Florencia, encontrada en el lago Trasimeno, de puro carácter etrusco y que por su fuerza de gesto y de estilo nos da también idea de los grandes tribunos de la época republicana. Sus ojos vacíos, porque debían llenarlos dos pupilas esmaltadas, aumentan ahora acaso la expresión de la figura, caracterizada por aquellas dos negras cavidades (fig. 605). Ya mucho más moderna, y acaso obra completamente romana, pero que debe ser mencionada dentro del grupo de obras principales de los fundidores en bronce, es la cabeza que llamaron de Bruto los primeros estudiosos del Renacimiento, por creer que era el retrato del gran tribuno que expulsó de Roma á los descendientes de los reyes etruscos (fig. 606). En la misma idea abundaban aún los críticos á principios del siglo pasado; cuando Napoleón exigió del Papa cierto número de estatuas y obras de arte de Roma para fundar en París un gran museo, consiguió que entre ellas se contara esta cabeza del supuesto Bruto. Más tarde, con la paz, hubo de ser devuelta á Roma, lo mismo que las demás obras llevadas á París, y la cabeza de bronce volvió á ocupar su sitio en el Museo del Capitolio. Es ciertamente un admirable retrato romano del tiempo de la República; sorprende el naturalismo de esta cabeza seria, triste, como impregnada de severidad estoica. Ella hace pensar en la cabeza del llamado Séneca, que reproducimos en la lámina XXV y es de la época alejandrina; las lecciones del arte griego no fueron olvidadas un momento ni en la Etruria ni en el Lacio.

Pero muy luego no debía bastar ya la técnica en bronce y en las piedras comunes, y se recurrió al mármol, que no faltaba en Italia. El naturalismo expresivo fué aún la nota dominante; un retrato admirable de los postreros años de la

República muestra la figura de un viejo de cara arrugada, con los labios algo hundidos por la falta de dientes (fig. 607).

Además de estos retratos de personajes secundarios, empezamos á tener retratos oficiales de los grandes hombres de la última época de la República. El más famoso es el de Pompeyo, en el palacio Spada, de Roma, encontrado en el mismo lugar donde estuvo la Curia y con una mancha en el muslo, de aquel tono característico de la sangre impregnada en el mármol. Se supone que es la misma estatua de Pompeyo en que se apoyó Julio César al caer bajo el puñal de los conjurados. De todos modos, esta estatua de Pompeyo pertenece aún al estilo de la época republicana, tiene algo de impersonal que revela modelos griegos todavía coetáneos; apoyado sobre una pierna, lo mismo que el tipo atlético griego, extiende Pompeyo una mano como el orador de Florencia. La cabeza es fría, casi fea, por su propia insensibilidad.

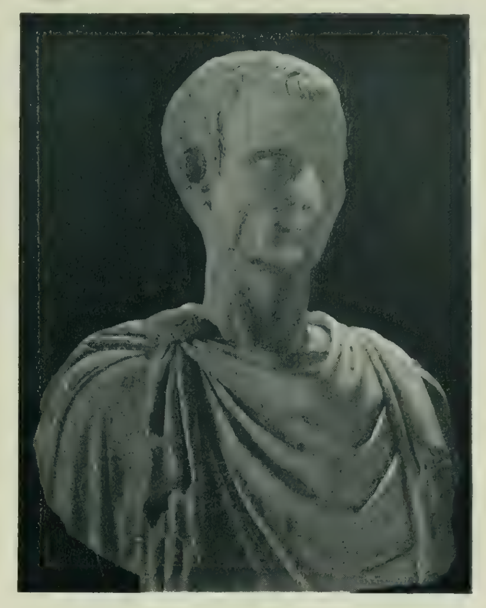


Fig. 608. — Retrato de Julio César. *(Museo Británico)*

De Julio César, en cambio, tenemos ya varios retratos, acentuando todos ellos el carácter nervioso y enfermizo de una naturaleza que se sostuvo siempre tan sólo por su fuerza de voluntad (fig. 608). Algunos conservan todavía cierta compostura helénica, con la que se ha querido idealizar al dictador; otros, por el contrario, nos lo muestran ya viejo, calvo, en sus postreros años, con la demacración exagerada del primero de los Julios. Así, en estos retratos de los dos irreconciliables rivales, vemos ya al arte romano fluctuar entre los tipos del arte griego y del realismo latino, que no se fundirán completamente hasta el reinado de Augusto. Es interesante observar que, entre las pocas obras de escultura que conservamos de la época republicana, en proporción abundan los retratos, lo que se explica teniendo en cuenta que, para todas las demás manifestaciones del arte, Roma acudía aún á sus vecinos los griegos de la Italia meridional.

Porque además de lo que producía Roma, la Etruria y la Campania se habrían bastado para proveer de obras de arte á la capital republicana. Cuando los romanos conquistaron la Etruria, las estatuas de los dioses y los exvotos de sus templos fueron arrebatados como trofeo. Después de la toma de Volsena, en 265 antes de J.C., no menos de dos mil estatuas de bronce fueron trasladadas á Roma. Por si esto no bastara, los romanos tenían aún otros maestros de helenismo puro en la Italia meridional. La más antigua colonia griega de la península, Cumas, cuya fundación se remonta hasta el siglo IX antes de J.C., esparcía su cerámica por toda la Italia; sus vasos, realmente inconfundibles, se encuentran



Figs. 609 y 610. — La Diana de Pompeya. *(Museo de Nápoles)*

siempre en las necrópolis etruscas. Más tarde, en la época clásica, las colonias griegas del extremo Sur, en el talón de Italia: Tarento, Locri, Cortona, son las que reproducen incesantemente en la península el cuadro completo de la vida griega. Pero Roma era todavía demasiado joven para aprovecharse de sus ejemplos; debió ser, por entonces, una primitiva ciudad republicana, que vivía tan sólo de las tradiciones artísticas heredadas de los reyes etruscos. El gran momento de la influencia en Roma de los griegos residentes en la Italia meridional es el de la época helenística, y por esto los orígenes del arte en la ciudad eterna se relacionan también por este lado con Oriente; ya hemos visto que, después de Alejandro, en estos siglos que llamamos helenísticos, los focos más originales del arte griego, los más intensos, eran las ciudades de la Grecia asiática y Alejandría. Así, pues, la Jonia ó Grecia oriental intervino en la formación del primitivo arte romano por dos vías diferentes: la de los etruscos, que eran de raza jónica, y la del helenismo alejandrino y oriental de las ciudades de la Campania: Pozuoli, Nápoles y Capua.

En Nápoles formóse una escuela local de escultura reproduciendo modelos alejandrinos, que eran muy estimados por los coleccionistas del tiempo de la República; y hasta algunos talleres se arriesgaban á producir tipos y composiciones originales, no desprovistas de interés. Una de las particularidades más curiosas de esta escuela de escultura es la falsificación de obras arcaicas; tenemos una infinidad de estatuas y relieves de esta época en los que se ha tratado de imitar la manera ingenua de disponer los pliegues rígidos y las orlas en ziszás, la actitud y el gesto sin vida de las primitivas obras del arte griego. En algunas resulta harto difícil distinguir si son verdaderamente copias de esculturas originales de los maestros del siglo VI, cuando todavía el arte griego no estaba bien

seguro de su técnica, ó son *pasticcios* compuestos hábilmente por los escultores de la escuela helenística de Nápoles. Reproducimos aquí una de estas estatuas, la más conocida, llamada «la Diana de Pompeya», en la que se ha querido imitar el modo infantil de indicar el movimiento en los días penosos del arcaísmo. La fisonomía de la estatua muestra también la sonrisa estereotipada, los ojos largos y los rizos simétricos de los cabellos con que el artista ha querido infundirnos la impresión de una estatua más antigua (figs. 609 y 610). La Diana de Pompeya reproduce más ó menos fielmente una obra arcaica perdida, una estatua griega labrada en metales y marfil, que se trasladó á Italia y debió ser copiada en Nápoles, como otras grandes obras clásicas. Pero si el modernismo delata al autor de la Diana de Pompeya, en otras esculturas, y sobre todo relieves, queda subsistente muchas veces la duda de su verdadera antigüedad.



Fig. 611. — Grupo del escultor Menelaos. *(Museo de las Termas)*. ROMA.

El prurito de pretender imitar á otras escuelas más antiguas, ya nos indica que una de las características de la escuela helenística de Nápoles debió ser la de una singular erudición y un gran conocimiento de los tipos anteriores. Acaso el fundador de esta escuela fuese un griego llamado Passiteles, del que no se ha conservado obra ninguna, pero al que cita como su maestro, en la firma de una estatua de la villa Albani, el discípulo suyo Estéfanos. Discípulo de Estéfanos fué á su vez Menelaos, el autor del grupo académico del Museo de las Termas, elegante composición de dos figuras dispuestas con arte y pulcramente ejecutadas, pero frías (fig. 611), como lo son siempre las obras de las escuelas excesivamente eruditas, inspiradas, no en la naturaleza, sino en una admiración retrospectiva por formas ya desaparecidas.

En pintura, los escritores antiguos citan un solo nombre de pintor romano de la época republicana, el noble Fabio Píctor, del que describen sus frescos con escenas militares, de valor á la vez descriptivo y conmemorativo. Hacia esta época se empieza á producir la característica cerámica romana, totalmente distinta de la cerámica griega y que fué también exportada por todo el mundo antiguo. Los platos y tazas se hacen de una tierra fina, lustrosa y rojiza, y sobre ella se aplican relieves de la misma pasta con palmetas y figuras. Esta cerámica, que se reproducía por todo el mundo romano, tomó el nombre de *aretina* porque las más famosas fábricas se encontraban en Arezo, ciudad de la antigua Etruria, pero después fué imitada en la Galia y en España.

Resumen.—El estudio de las poblaciones prehistóricas de Italia empieza sólo en nuestros días. Los primeros pobladores del Lacio vieron su territorio invadido, hacia la época neolítica, por otras razas que procedían acaso de la Italia septentrional, las tribus de las *terramares* ó campamentos ya urbanizados sobre recios maderos ó pilotes. Entonces se fundó Roma, y por aquella época debió ocurrir también el establecimiento de los etruscos en las costas occidentales de la península. Los etruscos fueron los educadores de la Roma primitiva. Su cultura era jónica; sus obras principales, además de las tumbas, fueron grandes trabajos de ingeniería, hidráulica y construcción. Sus ciudades muradas tenían grandes puertas, los templos eran algo diversos de los de la Grecia clásica, con columnas más espaciadas y grandes pórticos. Adiestrada por las enseñanzas de los etruscos, Roma supo construir muy pronto; quedan, sin embargo, pocos edificios de la época republicana, todos de piedra volcánica del Lacio. Vemos el orden dórico en el templo de Cori, el jónico en el de la Fortuna viril y el corintio en el de Tívoli, pero todos interpretados ya de una manera especial. Los templos romanos se levantaron sobre altos basamentos ó *podiums*, á veces también algo decorados. El primer edificio romano de carácter conmemorativo es el edículo dedicado al tribuno Bíbulo. Desde la época republicana, Roma empieza á superponer los órdenes arquitectónicos en varios pisos. Los monumentos más característicos son las basílicas. En escultura empiezan á ejecutarse retratos. De la Italia meridional llegan también influjos helenísticos á la Roma republicana.

Bibliografía. — Modestow: *Introduction à l'histoire romaine,* 1907. — Montelius: *La civilisation primitive en Italie,* 1895. — Boni: *Sepulcretum del Septimontium preromuleo,* 1906.— Martha: *L'art etrusque,* 1889.— Helbig: *Italiker in der Poebene,* 1879. — Hulssen: *Il foro romano,* 1905. — Maruchi: *Le Forum et le Palatin d'après les dernières decouvertes,* 1902. — Delbreuch: *Hellenistische Bauten in Latium,* 1907-1912. *Die drei tempel aus forum holitorium in Rom,* 1903.— Karo: *Le orificeria di Vetulonia,* 1901.

Revistas. — *L'Anthropologie.* París. — *Bulletino di Paleontologia italiana.* Parma. — *Notizie degli scavi.* Roma.— *Bulletino del Inst. Archeologico Germanico.* Roma. – *Revue Archeologique.* París. —*Journal of roman studies.* Londres.



Fig. 612.—Decoración de una ventana.
Basílica Emilia. (Foro romano)



Fig. 613.—La diosa Tellus ó la Tierra, con las divinidades del Aire y del Océano. Relieve del *Ara Pacis. (Museo de los Uffizi)*

CAPÍTULO XVIII

EL ARTE ROMANO DURANTE LOS EMPERADORES DE LA CASA DE AUGUSTO
EL ARTE HELENÍSTICO ROMANO. ARTE AUGÚSTEO. LA CASA ROMANA. LOS ESTILOS DE DECORACIÓN
LOS RETRATOS. LAS ARTES SUNTUARIAS.

HEMOS visto en el capítulo anterior cómo en los últimos años de la República se habían iniciado ya los grandes trabajos edilicios de Roma. César construyendo personalmente su basílica Julia, y facilitando el dinero á Emilio Lépido para que reedificara también la basílica Emilia, empezaba la transformación del Foro republicano. Si César no hubiese sucumbido tan pronto, hubiera llevado á cabo seguramente una parte de la reforma de la ciudad, de que tanto se alaba después Augusto. Conocida es la frase del primer emperador, que habiendo encontrado una ciudad de ladrillo, había dejado una ciudad de mármol; pero estas palabras, á pesar de un fondo de verdad, no son absolutamente justas. En primer lugar, la Roma republicana no era de ladrillo, sino de la piedra blanda volcánica del Lacio; sus monumentos habíanse construído con los grandes bloques grises de las canteras vecinas. Además, esta obra de embellecimiento, que Augusto parece personificar con su largo reinado, lleno de útiles mejoras, por lo que toca al arte había sido ya iniciada por los opulentos patricios de la época republicana, seducidos por la maravillosa sugestión del arte griego. Lo que representa más que nada el impulso dado por Augusto, es el reconocimiento oficial de las corrientes helenísticas. En el elogio retrospectivo compuesto por Cicerón para el viejo Catón, percíbese como un último eco de la protesta de los que veían con pena desaparecer las costumbres austeras del patriciado romano y perderse con



Fig. 614. — Perseo y Andrómeda. *(Museo del Capitolio)*

el fausto y las nuevas aficiones artísticas las severas virtudes de los primeros tiempos de la República.

Augusto, declarándose sin escrúpulo por el arte griego, acabó con esta vacilación; él, y con él todo Roma, aceptaron como perfectos los grandes modelos de la belleza clásica. Sus sucesores inmediatos demostraron el mismo espíritu; aunque eran de temperamento menos delicado que el del fundador, hasta los césares más corrompidos de la casa de Augusto sintieron la manía aristocrática de construir, que es propia aún de los vástagos degenerados de las grandes familias. Ellos fueron, desde Tiberio á Claudio y Nerón, los que construyeron, acaso más que Augusto, la ensalzada ciudad de mármol; además, el arte romano en tiempo de los emperadores de la casa de Augusto, que puede considerarse perduró hasta Vitelio, conservó siempre cierto sabor griego, y por este motivo le dedicaremos un capítulo especial.

Sucesivamente dos grandes familias de emperadores, los llamados Flavios y los Antoninos, llenan otra centuria, y con ellas el arte romano, ya maduro, despliega sus formas propias, de grandes bóvedas y conjuntos monumentales en los tipos nuevos de foros y termas y otros edificios civiles; y á esta época del arte romano imperial, del segundo siglo después de J.C., le dedicaremos también un segundo capítulo aparte. Por fin, en la larga serie de los últimos emperadores hasta Constantino, el arte romano va deformándose con interesantes innovaciones y preparando la formación de las nuevas escuelas medioevales; su evolución en Roma y en provincias, hasta la fecha de la fundación de Constantinopla, constituirá el último capítulo de esta breve historia del arte romano.

Durante el primer período, que dura casi todo el primer siglo después de Jesucristo, Roma es ya efectivamente la nueva capital del mundo y se comprende que acudieran á ella artistas de las antiguas metrópolis helenísticas y sobre todo escultores. Uno de los problemas más difíciles de la historia del arte estriba en discernir lo que hay todavía de griego y lo que hay ya de romano en las primeras obras del arte augústeo. Y el problema es aún mucho más difícil, porque estos artistas griegos sufrieron en seguida la acción del genio romano; en cada



Fig. 615. — Relieves decorativos hallados en Roma. *(Museo de Viena)*

caso particular surge la duda de si se trata de una obra de artistas griegos romanizados, ó de artistas ya romanos con influjos de helenismo.

Como ejemplos de obras de los primeros días del reinado de Augusto, ejecutadas acaso por artistas avecindados en Roma, pero siempre de puro espíritu griego, deberíamos citar un grupo de relieves bellísimos descubiertos en diversas partes de la ciudad, algunos en el propio Palatino. Formaban series de pequeños cuadros en escultura, para decorar acaso habitaciones; uno de ellos, el más exquisito, reproduce un motivo griego, que había ya representado la pintura antigua: la liberación de Andrómeda por Perseo (fig. 614). La hermosa joven desciende, hasta encontrar al héroe, por los peldaños de una roca, materialmente húmedos; el dragón está á sus pies, testimonio del combate preliminar; pero no es el esfuerzo heroico lo que impresiona en este relieve, sino la gracia fina, urbana, con que se encuentran los dos personajes. El joven no tiene más que extender el brazo; ella se acerca agradecida; los pliegues de la túnica y el manto muestran aquella suave hermosura de líneas paralelas que á veces se encuentra en las cosas naturales, como una flor abierta ó un plumaje exquisito. Otro de estos relieves muestra á Endimión dormido; el joven reposa blandamente, mientras su perro aúlla, como si viera á Diana aparecer en el fondo, marcado con las sombras horizontales del relieve, que dan una impresión plástica de la oscuridad de la noche. He aquí ya dos detalles: el de la humedad de la roca del relieve de Perseo, y el de las tinieblas del relieve de Endimión, que son efectos de un realismo pictórico que no se hubiera atrevido nunca el arte griego á pedirlo á la escultura.

Esta misma impresión de compostura helenística y de realismo latino, la producen dos preciosísimos relieves, también encontrados en Roma y actualmente en el Museo de Viena, que representan una oveja y una leona con sus cachorros (fig. 615). Con seguridad adornaron una fuente; en los fondos se ven



Fig. 616.— Friso del ara de Domicio Enobarbo. *(Museo del Louvre)*

aún los paisajes idílicos, tan estimados en la época helenística, con cuyos modelos puede decirse que el arte romano imperial va aprendiendo. En el relieve de la oveja se ven un gracioso zurrón pastoril, colgado de un árbol, y el redil con la puerta abierta; en el otro, que debería ser el ambiente salvaje de la caverna de la leona, hay una ara, con un tirso y una guirnalda.

Pero pronto el sentido histórico y en extremo positivista del pueblo romano, exige de sus maestros griegos una más directa imitación de la realidad. La obra más antigua que conocemos del género histórico puramente romano, son los relieves que hace poco se han identificado como de un friso que adornaba el altar levantado por Domicio Enobarbo en conmemoración de su victoria de Brindis. Estos relieves, descubiertos ya desde muy antiguo, habían sido vendidos en Roma y dispersados; unos estaban en el Museo de Munich y otros en el del Louvre, olvidándose la procedencia común de un mismo sitio.

Los fragmentos de Munich representaban un cortejo de nereidas y tritones que acompañan al carro de Venus y Neptuno, y estaban ejecutados en un estilo tan genuinamente griego que en las historias del arte se acostumbraban á citar, no como romanos, sino como modelos de la última orientación del arte helenístico alejandrino. En cambio, en la parte anterior del altar, que es la del Museo del Louvre, el friso representaba por primera vez una escena que será luego mil veces repetida por el arte romano: el sacrificio ritual de acción de gracias con que un jefe militar debía siempre iniciar y terminar una campaña. El propio Domicio está representado vestido con la toga del sacrificador, á un lado del ara, á donde le llevan las víctimas varios auxiliares, como él coronados de laurel. Más allá, los veteranos se despiden de su general, visiblemente emocionados; uno esconde el rostro, apoyándose sobre el caballo (figs 616 y 617). Toda esta parte del friso tenía, pues, un carácter perfectamente histórico; representaba un hecho determinado; debía ser casi de actualidad, y, sin embargo, se ponía á continuación de los relieves de Munich, donde las nereidas y tritones no sirven más que para darnos, con el lenguaje siempre alegórico preferido del arte griego, una alusión mitológica de la campaña naval de Domicio Enobarbo.



Fig. 617. — Friso del ara de Domicio Enobarbo. *(Museo del Louvre)*

En la parte genuinamente romana del friso, ó sea la del sacrificio, todos los detalles están evidentemente copiados de la realidad; la cabeza de Domicio debe ser un retrato, como también acaso las de algunos de sus acompañantes. Las tres víctimas conducidas al sacrificio, el cerdo, el carnero y el toro, señaladas por el ritual romano, están en orden inverso en el ara de Domicio Enobarbo, porque la ceremonia era para celebrar el término de la acción guerrera. Pero, en cambio, para abrir una campaña, su orden debía ser litúrgicamente contrario. Así puede verse en los relieves que decoraban también con estas tres víctimas una bellísima tribuna del Foro romano (fig. 618) y en otras representaciones de este asunto, en la Columna trajana, en frisos de arcos triunfales y en simples aras, donde se reproducían las víctimas, ó *Suovetaurilia* como se llamaban, y además los sacrificadores en grupos pintorescos. El arte romano sintió una predilección extraordinaria por esta escena, donde aparecen mezclados el sentimiento religioso del culto oficial del Estado y la glorificación de los triunfos de sus legiones.

He aquí cómo ya desde un principio el pueblo romano, cliente del arte griego, imponía temas nuevos en los que necesariamente tenía que manifestarse un estilo original. Nada parecido hay en el arte griego de estos sacrificios militares; un artista recién llegado á Roma, de Atenas ó Alejandría, debía encontrarse perplejo al recibir el encargo de un asunto conmemorativo de esta naturaleza, tan radicalmente extraño al carácter de su raza, propensa á traducir siempre la realidad en una alegoría mitológica.



Fig. 618. — Suovetaurilia. *Foro romano.*



Fig. 619. — Batalla de galos y romanos. *Monumento de Saint-Remy*. PROVENZA.

Pero el sentido especial de lo histórico y conmemorativo se impone hasta en las obras de menos importancia; puede decirse que, ya desde el reinado de Augusto, éste es el carácter esencial del arte romano. Tenemos de ello hasta en provincias algunos ejemplos elocuentes; en el monumento funerario llamado de los Julios, cerca de Saint-Remy, en Provenza (que parece construído en los primeros años del gobierno de Augusto), existen varios relieves que representan escenas de combates casi contemporáneos de las guerras con los galos (fig. 619). Cuelgan del friso unas guirnaldas con máscaras sostenidas por amorcillos, que es un tema bien poco militar, pero en el relieve de la batalla impera tal realismo en la agrupación de los personajes y en la confusión de los términos de los combatientes, que es una verdadera novedad en la evolución del arte antiguo. Los personajes del friso del ara de Domicio Enobarbo están aún en un solo plano; en el monumento de Saint-Remy ya no hay verdadera división de términos, las figuras se interseccionan y mezclan sin orden, como en la misma realidad. Estos relieves del monumento de Saint-Remy pasan por ser la obra de un artista griego; no se concibe una facilidad tan grande de técnica y ejecución en el arte romano imperial todavía balbuciente. Pero aunque la mano sea griega, el espíritu es ya romano; recordemos que los últimos artistas helenísticos de Pérgamo, para glorificar un hecho histórico, como las victorias sobre los bárbaros, tuvieron que idealizarlo y transfigurarlo con estilo trágico y teatral. Aquí asistimos simplemente al hecho mismo de la batalla, sólo la Victoria aparece en medio, llevando un trofeo, y una figura recostada que se ve á la izquierda, parece ser la personificación del lugar; son los dos únicos elementos mitológicos,

la Victoria y el *Genius loci*, que los artistas romanos conservarán siempre más, en sus asuntos de carácter histórico.

La arquitectura seguía un movimiento paralelo, los tipos eran griegos, pero inconscientemente se adaptaban al genio romano, más práctico y representativo. Tenemos de esto un ejemplo importantísimo en el famoso templo de Augusto, en Ancira, ciudad griega del Asia Menor, en el que ya aparece algo de la influencia del espíritu romano sobre sus maestros tradicionales (figura 620). Es un edificio de una sola *cella;* tiene, con poca variación, la planta de un templo griego, pero las proporciones son bien distintas y mucha mayor la altura; adviértese ya la preocupación de las dimensiones más que de la belleza, que á veces perjudica al arte romano. La puerta, inmensa, es como una ampliación agigantada de las puertas del Erecteo y de otros templos griegos, pero tiene encima del dintel un friso muy característico de una trenza de hojas de laurel, entre las dos ménsulas que sostienen la cornisa, que es ya el ornamento predilecto del arte romano imperial.



Fig. 620. — Templo de Augusto en Ancira. GALACIA.

Sin embargo, aún más que por su arte, el templo de Ancira es mucho más famoso porque conserva grabada en sus paredes la larguísima inscripción llamada «el testamento de Augusto», con la que el primer emperador se despide de su pueblo, enumerando sus campañas, y las reformas y construcciones que se han llevado á cabo durante su gobierno.

Allí, en la inscripción de Ancira, se habla ya de un altar de la Paz, ó *Ara Pacis,* construído en Roma, con estas palabras: «A mi regreso de la España y de la Galia, después de haber pacificado por completo estas provincias, el Senado decretó que, en acción de gracias por mi feliz regreso, se erigiera un altar á la Diosa de la Paz en el campo de Marte, al que cada año acudirían los oficiales y sacerdotes, y las vírgenes vestales, para celebrar un sacrificio.» Muchos fragmentos del *Ara Pacis* fueron descubiertos ya en el siglo XVI, y hoy están diseminados entre el Museo del Louvre y el de Florencia, el Vaticano, la villa Médicis y el Museo de Viena. Otros mármoles habían quedado en el propio palacio Fiano,

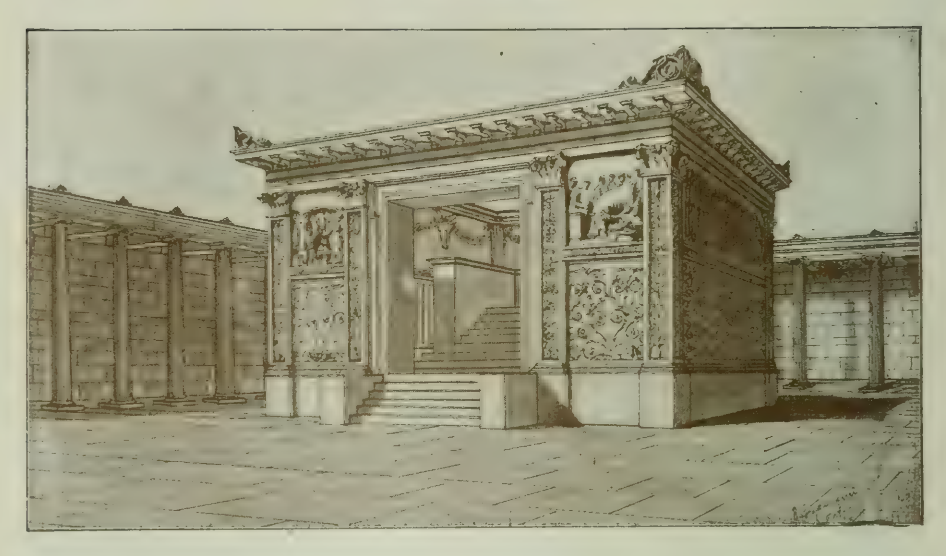


Fig. 621. — *Ara Pacis* de Augusto. Restauración *(según Petersen)*.

que se edificó en el mismo lugar; el basamento del *Ara Pacis* debía estar, pues, entre sus cimientos. El trabajo de restauración ideal del edificio fué comenzado en 1902 por el arqueólogo austriaco Petersen, quien no sólo hizo ver la unidad de estilo y común origen de todos los fragmentos que, según él, formaban el *Ara Pacis*, sino que intentó reconstruir su forma y excitó al gobierno italiano á verificar excavaciones por los alrededores del palacio Fiano, para descubrir otros restos que podían quedar aún debajo del suelo; éstas comprobaron perfectamente las conjeturas de Petersen; á una profundidad de cinco metros estaba el gran pedestal de mármol del *Ara Pacis*, y otros fragmentos de relieves fueron hallados merced á las galerías de excavación practicadas debajo de las calles. Hoy la forma general del monumento y sus dimensiones se conocen perfectamente: el pequeño templo que encerraba el ara estaba dentro de un recinto porticado con columnas, pero lo más interesante era la pared, decorada con relieves, del templete ó edificio que se levantaba en medio del patio (fig. 621).

Este edículo del *Ara Pacis* era próximamente cuadrado, hípetro, esto es, sin techo y con un simple altar en su interior; por fuera, la pared tenía dos zonas de relieves, una de decoración vegetal, con rizos de hojas y acantos, y otra zona superior con figuras. Este friso superior del *Ara Pacis* constituye hasta hoy el monumento más importante de la escultura romana; ha sido comparado, por su representación en la historia del arte, con el friso de las Panateneas del pórtico del Partenón, aquel desfile de los ciudadanos de Atenas que subían en procesión á llevar el *peplos* de Minerva. En lugar de los dioses olímpicos, que esperaban invisibles en el centro de la fachada del templo griego, en el friso romano se ven las nuevas divinidades filosóficas de los tres elementos, «la Tierra coronada de espigas, fecunda en frutos y ganados», que cantaba Horacio en su canto secular, y el Aire y el Océano, los turbulentos dioses, que están allí sentados, en reposo, como si también el cielo y el mar se serenaran en estos años augustos de la paz



Fig. 622. — Relieve del *Ara Pacis*. Representación del *Senatus*. (*Museo de las Termas*). ROMA.

(fig. 613). El grupo de los nuevos dioses estaba á un lado de la puerta; en el otro, un personaje simbólico, que representa el pueblo ó el *Senatus* romano (un anciano fuerte aún, coronado de laurel y con el manto sobre la cabeza, como un sacerdote), se apresta á sacrificar las tres víctimas rituales (fig. 622). Son interesantes en estos dos relieves los últimos resabios del estilo helenístico alejandrino, tanto en el grupo de los tres Elementos, que por su personificación y atributos recuerda el grupo llamado del Nilo, como en el otro relieve del sacrificio, donde hay un fondo de paisaje ideal, con árboles á la manera alejandrina y el pequeño edículo ó templo, tan característico, que quiere representar la cabaña de Rómulo y Remo, quienes desde lo alto asisten también á la escena.

En las fachadas laterales y en la posterior se desarrollaba la parte más original de este friso del *Ara Pacis:* una procesión cívica presidida por el mismo Augusto, revestido con los atributos de pontífice máximo, acompañado de los dos cónsules y un grupo de lictores, y detrás el séquito interesante de los personajes de su familia: la emperatriz Livia, con su yerno Agripa y su hijo Tiberio; el viejo Druso, con Antonia, llevando de la mano al pequeño Germánico (fig. 623); acaso también Domicio Enobarbo y Mecenas, y después todo el cortejo de senadores y patricios, que desfilan gravemente envueltos en sus togas. Esta procesión de patricios y grandes dignatarios del Estado, retratados con insuperable realismo y llenos de nobleza y dignidad, contrasta con el bullicioso tumulto de los ciudadanos de Atenas, que á pie ó á caballo acudían á la fiesta de las Panateneas. Hay además en el *Ara Pacis* la gran novedad de la introducción de los



Fig. 623.—Cortejo de la familia imperial. Relieve del *Ara Pacis*. *(Museo ae los Uffizi).*

retratos: en el Partenón, ni Pericles, ni Aspasia, ni sus amigos estaban representados; en el *Ara Pacis* reconocemos, no sólo á Augusto, sus parientes y las mujeres de su familia, sino también á los pequeñuelos que serán con el tiempo los hombres de Estado de la segunda generación del imperio.

Este friso superior de la procesión cívica está separado por una greca de otra zona de decoración vegetal, que es la maravilla del arte augústeo ornamental. De un gran manojo central de hojas de acanto, mórbidas y transparentes, que están en la base, arrancan unos delicadísimos rizos curvados en espiral con penachos de palmetas, pequeñas hojas y flores, graciosos animalitos y el cisne, favorito de Apolo, protector de Augusto. El campo inferior de la pared está enriquecido admirablemente con estas hojas y flores, sin que haya aglomeración ni profusión de elementos; aparenta riqueza porque es bello, su poco relieve contribuye muchísimo á la impresión de blandura y serenidad que se exhala de aquellos finos mármoles del basamento del *Ara Pacis* (figs. 624 y 625). Lo más interesante seguramente de esta decoración vegetal es la interpretación viva de las hojas de acanto, de un realismo tan intenso como el de los retratos del friso superior. Si se comparan las hojas estilizadas del acanto de los capiteles corintios griegos con el mazo de tallos y hojas que forma el centro del plafón del *Ara Pacis* (fig. 625), se verá cómo el genio romano imponía su espíritu positivo de análisis hasta para la representación de los seres inferiores de la naturaleza. Las hojas de acanto, en un capitel griego, son todas iguales, simétricas é impersonales á pesar de su belleza; en el *Ara Pacis* la decoración está repartida con orden, como si las plantas quisieran también conformarse con el decoro y régimen del imperio, pero cada una aparece viva, jugosa, llena de activa personalidad.

En el interior había otro friso con guirnaldas, de hojas de laurel, rosas y frutos, sostenidas por las típicas cabezas de bueyes, que eran tradicionales en el arte republicano. Estas guirnaldas eran casi el tema preferido en el arte primitivo de Roma, que decoraba el friso del templo de Tívoli, del monumento de Bíbulo, y aparece aquí también, como si el interior de la pequeña *cella* del altar tuviese que estar plásticamente consagrado al arte viejo de Roma. Es, pues, el *Ara Pacis* un sublime resumen de la historia del arte romano hasta aquellos días, con sus recuerdos de tradición helenística, sus retratos, donde el genio latino se demuestra injertado del realismo etrusco, las guirnaldas republicanas y, por fin, el espíritu del imperio, triunfante en la familia de Augusto. Es el comentario material y plástico del *Carmen* de Horacio, con la glorificación de los hombres que hicieron la eterna Roma, para la que el poeta pedía que nada más grande vieran nunca los astros

¡Y, sin embargo, el monumento es materialmente bien pequeño! Pequeño era también en dimensiones el Partenón, al lado de tantos otros grandes edificios como existen en el mundo, pero recomponiendo todos los fragmentos del *Ara Pacis,* queda aún ésta mucho menor; la bella pared tan espiritualmente revestida no tiene más que





Figs. 624 y 625. — Fragmentos de la ornamentación del basamento inferior del *Ara Pacis. (Museo de las Termas).* ROMA.

unos catorce metros de fachada por doce de lado y unos seis de alto. Allí estaba, no obstante, la semilla del arte nuevo, que tenía que esparcirse por todo el imperio; en el friso del lejano templo de Tarragona (fig. 626) vemos con poca diminución los mismos caracteres del basamento del *Ara Pacis*, los tallos de acanto se encorvan señorilmente para abrirse en penachos de hojas, los rizos se retuercen de los gruesos troncos jugosos; no faltan más que motivos de la pequeña fauna, que hacen tan agradable el fondo puro del zócalo romano.



Fig. 626.—Friso del templo de Augusto. TARRAGONA.

Todo el arte del período augústeo se caracteriza por esta decoración vegetal de poco relieve, tan admirablemente modelada, muy fina y llena de detalles realistas que dan gran personalidad á cada elemento, pero repartida sobriamente sobre el espacioso fondo blanco y consiguiendo así, por el orden, un nuevo valor ideal. Las molduras son también finas y de poco vuelo; predominan las superficies planas del muro liso. Observemos, por ejemplo, el arco de triunfo de Augusto en Rímini (fig. 627); en la noble arquitectura de la puerta sólo hay dos detalles nuevos de escultura; dos bellos medallones en las enjutas del arco, que recuerdan las delicadas cabezas que adornan las piezas de orfebrería de la época alejandrina. Existen en el Museo de Berlín unos hermosos discos de plata, que, poniéndolos al lado, para compararlos, de estos medallones del arco de Rímini, nos harían llegar, por su semejanza, á la mayor confusión.



Fig. 627.—Arco de Augusto. RÍMINI.

La afición de los emperadores, tan generaliza-

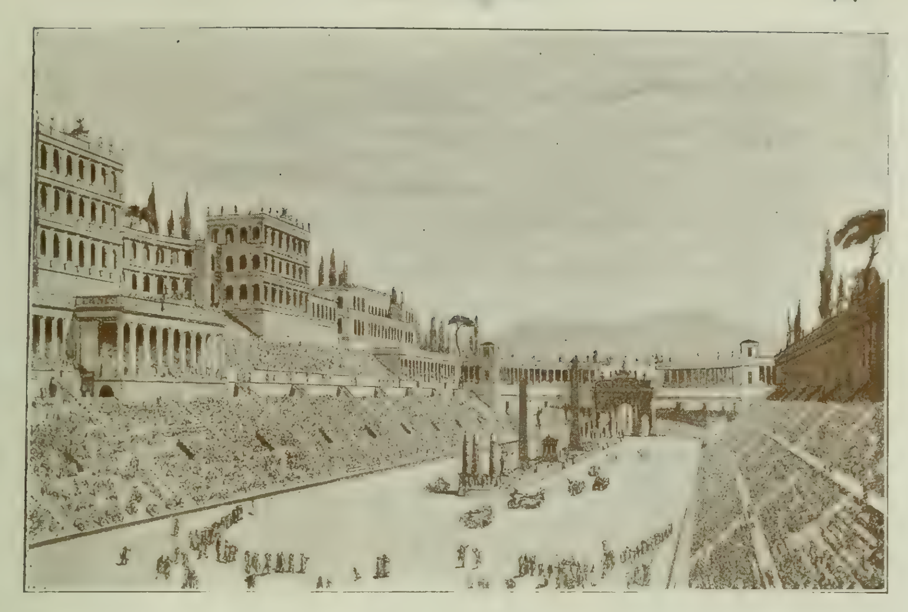


Fig. 628. — Circo Máximo. En el valle entre el Palatino y el Aventino. ROMA.

da más tarde, por los arcos triunfales conmemorativos, vemos, pues, que ya se inicia en los tiempos de Augusto y sus inmediatos sucesores. Tan adecuado era este tipo de monumento al genio fastuoso y civil de Roma, que se hubo de suponer había sido creación original de los arquitectos imperiales. Cierto es que, como tipo de monumento, los arcos triunfales romanos son también de derivación helenística; en los países de la Grecia asiática eran frecuentísimas las soberbias puertas que decoraban la entrada de sus ciudades, del mismo tipo del arco triunfal romano. Pero si en la arquitectura imperial muchas veces los arcos aparecen todavía en la entrada de las ciudades ó de un recinto religioso, ó de un Foro, como los que aún hoy limitan á cada extremo la llamada vía triunfal del Foro romano (uno el arco de Tito y otro el de Septimio Severo), también aparecen aislados, en el preciso lugar donde debía conmemorarse un hecho histórico, ó como límite de división de provincias, y de este modo la puerta se convierte en un monumento conmemorativo. Las escenas de los relieves cuidan en lo posible de puntualizar con sentido histórico el hecho culminante ó el hombre ilustre á cuya memoria se ha levantado el arco. Su empleo en este sentido empezó ya en la época de Augusto, porque tenemos noticia de un arco triunfal suyo, levantado en el campo de Marte, que ha desaparecido, y también de otro de Tiberio. También parece ser de la época de Tiberio el gran arco triunfal de Orange, en Provenza, decorado con relieves militares alusivos á las guerras con los galos. El magnífico monumento, con sus tres arcos, descuella todavía imponente en medio de la carretera, á la salida de la pequeña ciudad provenzal que guarda otros restos romanos. (Lám. XXXI, A).

Roma se enriquece en tiempo de los emperadores de la familia de Augusto con varias construcciones grandiosas de carácter público, que tenían que empe-

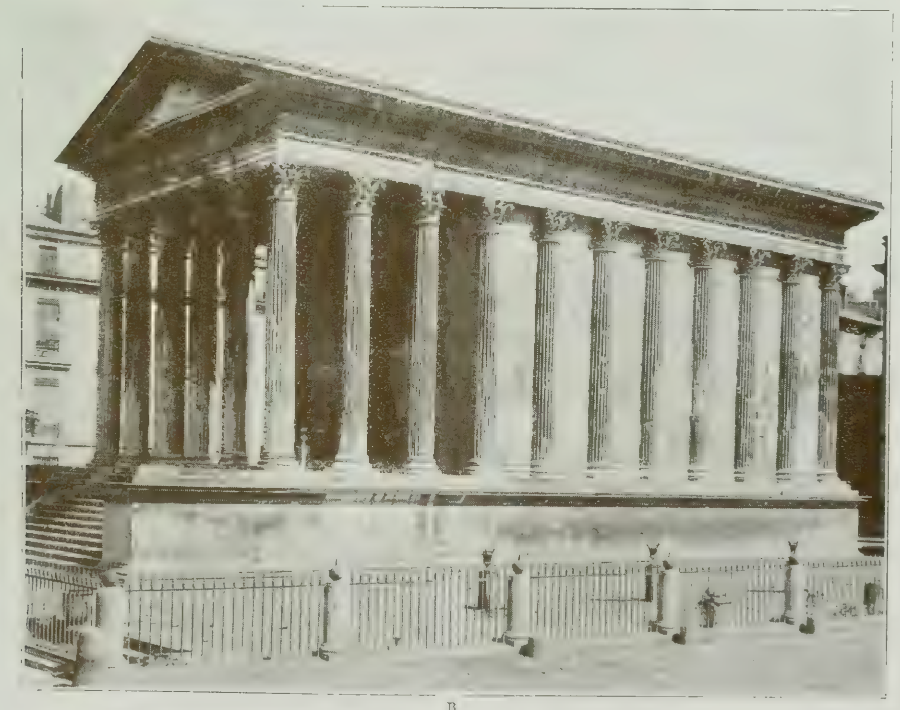


Fig. 629.—Sepulcro llamado templo del Dio-retículo. Roma.

zar ya á darle la fisonomía monumental que completaron los Flavios y Antoninos. Agripa construye sus Termas famosas, de las que no quedan sino el pórtico y otros restos inferiores debajo del edificio llamado Panteón, reconstruído por Adriano. Claudio fabrica el gigantesco acueducto cuyas ruinas son todavía el mayor encanto de la campiña romana y restaura el Circo Máximo, al pie del Palatino (fig. 628). Nerón construye otro circo en el Vaticano, y también la casa dorada ó *domus áurea*, una mansión de lujo, con jardines, para completar la residencia demasiado pobre de la casa tradicional de Augusto, que habitaron los primeros emperadores en el Palatino. Una obra del propio Augusto en Roma era su famoso Foro, construído al lado del antiguo Foro republicano y que estaba formado por el conjunto monumental de un pórtico y un templo de Marte en el fondo. De estos edificios, que llegaban hasta la puerta Flaminia, abierta sobre el campo de Marte, poco queda visible ahora, enterrados como se hallan dentro de las casas modernas, que se han hacinado sobre los varios foros imperiales.

Pero más lamentable falta es aún la del templo de Apolo, construído también por Augusto al lado de su casa en el Palatino; éste es uno de los monumentos cuya excavación se espera con más impaciencia, pues que ella nos dará, por lo menos, la planta y algunos detalles de un edificio religioso del carácter de un templo griego, construído en Roma en la época de Augusto. Porque fuera del *Ara Pacis*, que debe considerarse como un edificio civil, y después del monumento de Ancira, en el Asia, el templo más importante de este período es también otro de provincias, el de Nimes, llamado *la casa cuadrada*, que se ha conservado hasta hoy de un modo milagroso. (Lám. XXXI, B). Este templo se levanta sobre un alto *podium*, como los templos republicanos; es pseudo-díptero, como el viejo templo llamado de la Fortuna viril, y como él tiene excesivamente grande el pórtico anterior y carece de opistodomos. Se trata, pues, de un edificio de absoluta tradición latina; las únicas innovaciones son sus bellos capiteles corintios y una mayor perfección en la técnica y en el trazado de las molduras; la *casa cuadrada* de Nimes, siendo por su disposición general un templo de forma tradicional republicana, tiene una distinción y una elegancia de proporciones casi

A



B

MONUMENTOS ROMANOS DE PROVENZA. A. Arco de Tiberio, en Orange. B. Templo de Augusto y Roma, llamado *la Casa cuadrada,* en Nimes.

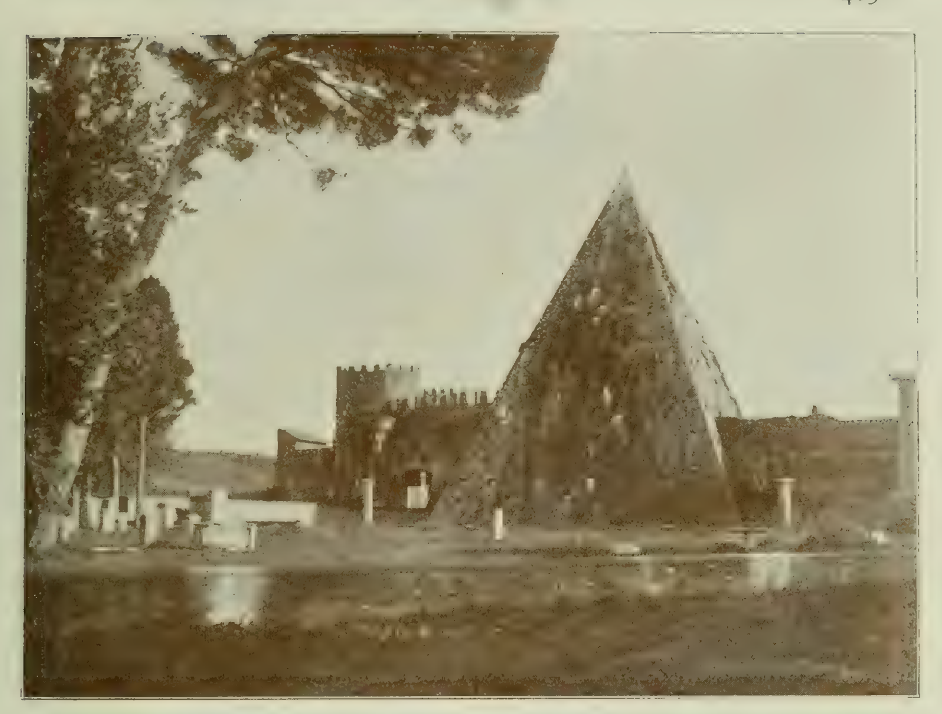


Fig. 630. — Pirámide de Cayo Sexto. ROMA.

griega. Porque la Provenza debía hallarse intensamente colonizada por los patricios filohelenos de la época de Augusto. Virgilio, en una de sus églogas, nos describe el feliz gobierno de la provincia por su amigo *Gallus*. Así en Nimes mismo se encuentran restos de unas termas, llamadas hoy *el Nínfeo*, que es una sala rectangular con varios nichos, decorados con frontones curvos alternados con otros triangulares. Esta alternancia de remates es también frecuente en los edificios de Pompeya y fué después muy empleada en la arquitectura romana. Lo más original del *Nínfeo* de Nimes es la bóveda, de piedra en forma de cañón cilíndrico, pero reforzada á trechos con una serie de arcos más salientes, que vienen á desempeñar el papel de los arcos torales en las iglesias románicas de la Edad media. Así se ve que ya en los principios de la arquitectura genuinamente romana, existían en provincias ciertas tradiciones locales de construcción que habían de contribuir no poco á formar los estilos medioevales.

No obstante conocer algunos ejemplos de grandes bóvedas, en esta época de los emperadores de la casa de Augusto la construcción romana no desarrolla aún sus métodos originales, que debía emplear más tarde. Su afición por el arte griego le hacía construir los templos con grandes bloques de piedra ó de mármol. Sin embargo, después del incendio de Roma en tiempo de Nerón, la mucha abundancia de tejas rotas llevó á construir, con tejas recortadas, innumerables edificios de cerámica. Las tejas romanas eran planas y de un barro escogido; así es que, al cortar los rebordes, quedaban como unos ladrillos finísimos, que por tener las caras tan lisas, se podían colocar apretados casi



Fig. 631. — Tumba de Cecilia Metela. *Vía Appia.* Roma.

Fig. 632. — Tumba de Eurisarce. *Fuora Porta Maggiore.* Roma.

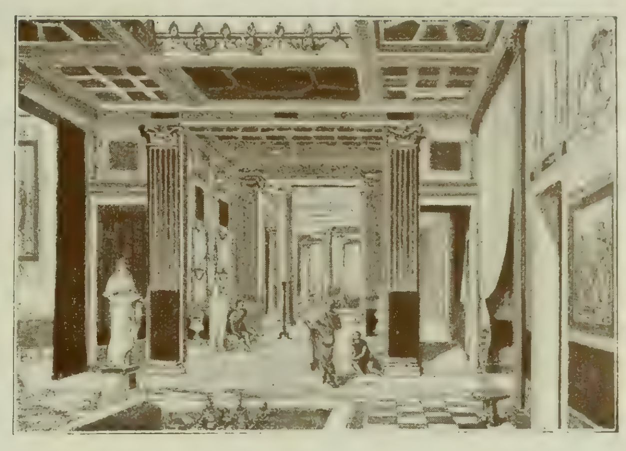
sin mortero. Con los fragmentos menores de las tejas rotas se hacían adornos de marquetería. Es fácil que este estilo de construcción cerámica, iniciado en Roma por la abundancia de tejas rotas después del gran incendio, se continuaría algún tiempo por moda, fabricando expresamente ladrillos especiales con el mismo barro de las tejas. A este tipo de construcción cerámica pertenece el edificio funerario llamado hoy templo del Dio-retículo, en Roma (fig. 629), donde se ven ciertas partes de otro color de ladrillos más rojos, acentuando las líneas arquitectónicas del monumento.

En esta época empiezan á construirse en Roma las tumbas gigantescas, que son muchas veces monumentos de gran importancia. Una de ellas, al lado de la puerta Ostiense, tiene la forma de pirámide toda de mármol y lleva en una de sus caras la inscripción dedicatoria á un cierto Cayo Sexto (fig. 630). La pirámide de Cayo Sexto es una prueba de las relaciones y simpatías de los romanos del primer siglo de la época imperial por el Egipto helenístico de los Tolomeos. Ya hemos dicho que en esta época se advierte en el propio valle del Nilo un renacimiento de ciertos tipos tradicionales del arte faraónico, entre ellos el de las pirámides como sepultura. La misma forma alargada de la pirámide de Roma es ya, sin duda alguna, helenística; las pirámides faraónicas son mucho más bajas. En cambio, las pirámides de Meroe, en el Sudán, que, como hemos visto en el capítulo quinto de este libro, son de esta misma época, tienen forma puntiaguda, como la pirámide romana.



Fig. 633. — Columbario. Roma.

Sin embargo, la tumba del tipo de pirámide no hizo fortuna en Roma. Augusto y los individuos de su familia fueron ente-


Fig. 634.—Atrio de una casa romana.

rrados en un edificio circular erigido en el campo de Marte y hoy desfigurado por completo, porque su vasta cámara interior se transformó por los Papas en la sala de conciertos de Roma. Exteriormente debía ser como una inmensa torre coronada por un montículo de tierra con cipreses, recordando acaso los túmulos etruscos, aunque el basamento fuera ya mucho más monumental y más alto. Una torre de este género, bastante bien conservada, está en la Vía Appia, fuera de Roma, y en ella puede leerse una inscripción que dice ser la tumba de una tal Cecilia Metela, la nuera del triunviro Craso y contemporánea, por tanto, de Augusto (fig. 631). Dentro de la gran mole maciza que en la Edad media sirvió de torre de un castillo de los Colonna, hay una pequeña cámara, con cubierta cónica, donde estaba el sarcófago. No sólo los grandes patricios se hacen construir así espléndidos mausoleos, sino también los simples burgueses, y hasta los artesanos, como el panadero Eurisarce, cuya tumba monumental, con grandes agujeros como las bocas de un horno, se hallaba á la salida misma de la puerta del acueducto Claudio (fig. 632). La tumba de Eurisarce muestra en la parte superior un friso con escenas de su oficio de panadero. En esta época empieza también á generalizarse la cremación de los cadáveres y es frecuente que toda una familia reuna las cenizas de sus deudos, clientes y esclavos, dentro de una cámara con nichos en las paredes, que, por parecerse á los nidos de un palomar, se ha venido llamando *columbario* (fig. 633).


Fig. 635. — Casa romana con atrio, vista por defuera.

Hora es ya de hablar también de la casa romana y de su

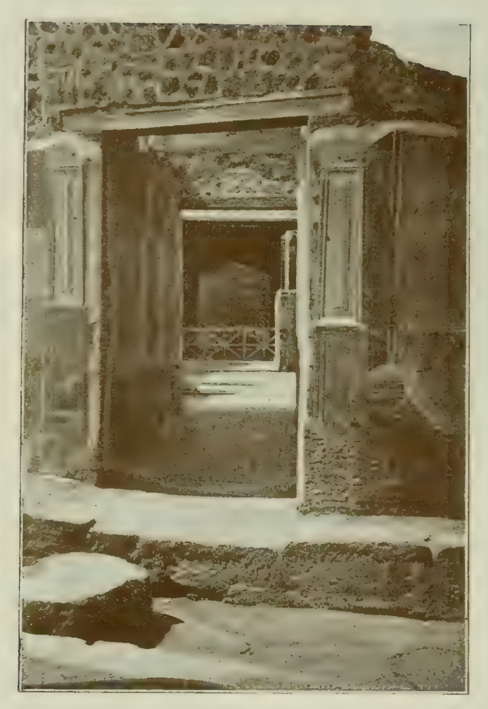


Fig. 636. — Puerta de una casa romana. POMPEYA.

famoso atrio, que conservó hasta la época imperial. Así como la casa griega se desarrollaba alrededor de un patio, y ya hemos visto que de este tipo eran las casas de Delos y Priene, la casa romana tenía otro elemento central, ó sea el atrio: una sala cubierta con una abertura única en el techo, que se llamaba *impluvium*. Por allí entraba la luz, por allí caía también el agua de la lluvia; por esto debajo del *impluvium* debía haber un pequeño aljibe ó surtidor de poca profundidad (figs. 634 y 635). El atrio tenía el techo sostenido por dos vigas que iban de pared á pared y otras dos menores, formando el cuadro de la abertura ó *impluvium*, sin las columnas que tanto caracterizaban al patio griego. Todas las habitaciones se desarrollan alrededor del atrio, con un plan de servicios análogo al de la casa griega, sobre todo con el indispensable *triclinium* ó comedor en el fondo del atrio. Este elemento central del atrio es lo que más caracterizaba la casa romana republicana; realmente resultaba algo más cerrada, y el atrio más íntimo, que el patio lleno de sol de la casa griega. Es fácil que, en un principio, la casa latina se redujera tan sólo al atrio; la casa con el agujero central se explica por la evolución de las cabañas de los primitivos pastores del Lacio, que todavía son cónicas, con el agujero de ventilación en lo alto.

Por defuera la casa era lisa, sin aberturas, á lo más una pequeña ventana al lado de la puerta de la calle, que algunas veces estaba decorada con pilastras de estuco. En la fig. 636 se ve la puerta de una casa de Pompeya, y al final del corredor, el atrio con el aljibe en el suelo, para recoger el agua. En el fondo de esta misma figura se distingue la habitación principal de la casa ó *triclinium*. con una fuentecilla de mosaico en la pared.

La casa romana, que había comenzado siendo un atrio tan sólo, habitación común para todo y para todos, fué, pues, aumentando sus dependencias de un modo indefinido. A este primer atrio se le rodeó de cámaras por los cuatro lados, después se le añadió otro atrio con nuevas habitaciones, y muchas veces también detrás un jardín con un pórtico posterior.

En la época de Augusto la casa sufrió, como todas las demás producciones del arte y de la vida romana, la penetración de las ideas helenísticas, y el atrio fué muchas veces sustituído por el patio con pórticos y columnas, como la casa griega. Así estaba ya dotada de patio la llamada casa de Livia, en el Palatino,



Fig. 637. —Decoración de la casa de Livia. ROMA. Primer estilo: *de las incrustaciones.*

morada de algún personaje muy allegado á la familia imperial, acaso Livia, acaso Germánico, que se conservó después por respeto, englobada en las grandes construcciones posteriores. Muchas casas de Pompeya tienen también patio, pero hay que recordar que Pompeya fué destruída por un terremoto en esta primera época imperial y después casi por completo reedificada. En la mayor de todas las casas de Pompeya, la llamada casa del Fauno, vemos los dos elementos; tiene dos puertas que dan á la calle: una, después de un pequeño vestíbulo, conduce al atrio tradicional romano, con su *impluvium* en el centro; la otra, al extremo de un corredor, se abre en un patio con pórtico á la manera griega. La casa del Fauno, que es un verdadero palacio, tiene aún detrás otro patio mayor, casi de todo el ancho de la casa, con habitaciones en sus tres lados, y en el fondo un gran jardín, también con pórticos. Resulta muy curioso, sin embargo, que el rico propietario para quien se construyó una residencia tan espléndida como la casa del Fauno, cuidara aún de conservar el elemento típico romano de la casa, que era el atrio, aunque sólo á medias, pues aceptaba ya, en la otra parte de su palacio, la nueva moda del patio griego.

Los atrios y *tricliniums* de las casas republicanas estaban decorados con mármoles hasta cierta altura, y más á menudo, por economía, con estuco pintado, dibujando estas mismas aplicaciones de materiales ricos. El muro figura estar cubierto de mármoles de colores, con molduras pintadas, imitando á veces puertas y pilastras, pero todo figurado, como si fuera revestimiento de la pared. Este procedimiento constituye el primer estilo de la decoración romana (que acaso sea ya de origen helenístico ó alejandrino), pero, por haber sido principalmente estu-



Fig. 638.— Decoración del segundo estilo: *arquitectónico.* POMPEYA.

diados estos estilos decorativos romanos en Pompeya, se llaman estilos pompeyanos de decoración mural. El primer estilo decorativo pompeyano es, pues, el de *las incrustaciones*, porque los revestimientos figurados en mármol parecen incrustaciones de materiales ricos en la pared (fig. 637).

El segundo estilo de decoración de las casas de Pompeya, que parece algo posterior al de las incrustaciones, es el que se llama estilo *arquitectónico*, porque en la pared se han figurado elementos arquitectónicos en perspectiva, pero con un aspecto lógico, es decir, que tratan de dar idea precisamente de verdaderas construcciones, con columnas avanzadas que figuran destacarse del muro y así lograr un efecto de profundidad que haga creer más grande la habitación (fig. 638).

Este segundo estilo deriva evidentemente del anterior; en las primitivas casas republicanas los revestimientos son simplicísimos, figurando tan sólo almohadillados de mármol, pero pronto avanzan los elementos arquitectónicos para figurar en perspectiva. La decoración de la casa de Livia, en el Palatino, fluctúa entre los dos estilos; ciertas partes son ya del estilo arquitectónico; otras, como la del *triclinium*, pertenecen aún al primer estilo de las *incrustaciones*. Hay allí un delicioso motivo de revestimiento plano, combinado con medias pilastras y unas guirnaldas de hojas y frutos (fig. 637) como las que, en escultura, decoraban el interior del *Ara Pacis*.

Pero el estilo arquitectónico se va acentuando con el tiempo, avanzan más las columnas, que se hacen cada vez más finas, y entre estos pórticos se dibujan paisajes bellísimos, llenos de realismo, ó ventanas con figuras en el fondo. Por fin, prosiguiendo en la misma idea, toda la pared se ha dividido en columnas ó pilastras, dejando ver entre ellas también pintorescas composiciones. En una villa imperial situada fuera de las murallas de la propia Roma, el efecto resulta todavía más exagerado, porque toda la pared está deliciosamente decorada con la vista de un vergel florido; los árboles más graciosos se yerguen hasta el techo, llenos de pájaros multicolores; en el centro del plafón, una fuentecilla brota

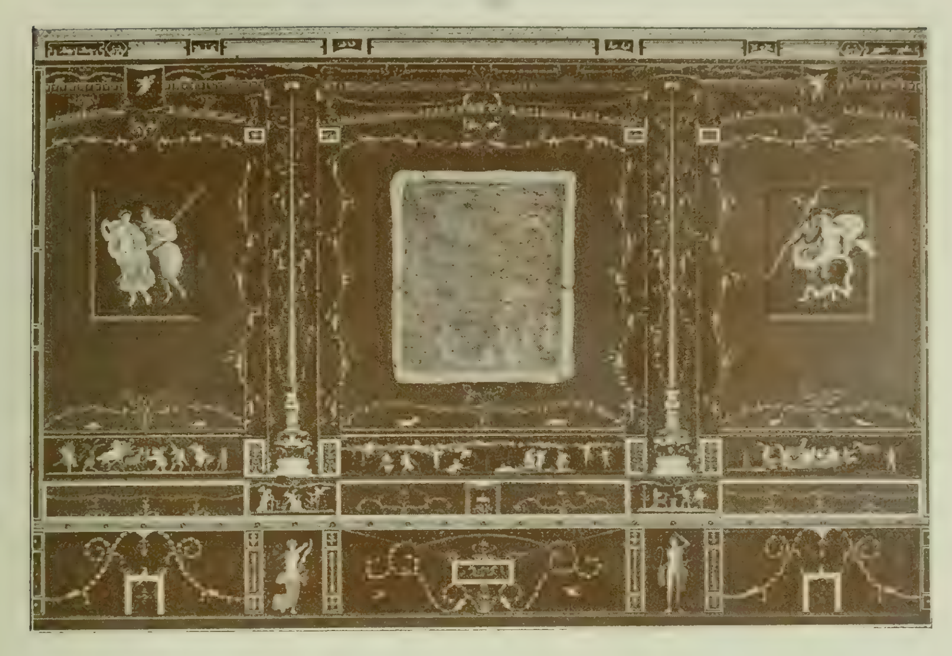


Fig. 639.—Decoración del tercer estilo: *ornamental*. POMPEYA.

entre las hierbas. Ésta no podía llamarse, en verdad, composición del estilo *arquitectónico*, pero el principio decorativo es el mismo: trátase de ensanchar la habitación con perspectivas figuradas en los muros.

Otra derivación del estilo *arquitectónico* parece ser, no precisamente suprimir elementos constructivos, sino pintarlos cada vez más finos, aunque en perspectivas lógicas (fig. 638), para que produzcan siempre el efecto de penetración del muro. Así, por ejemplo, en medio de la pared, que se continúa suponiéndola lisa, se pinta un pequeño templete que avanza hacia afuera, para que de esta manera el plano del muro quede proyectado hacia atrás.

El tercer estilo de decoración mural romana es el llamado *estilo ornamental*. Aquí ya no se trata de dar la ilusión de la profundidad; toda la pared tiene, por lo general, un tono uniforme, ó es blanca ó negra, ó de un rojo intenso llamado pompeyano; pero en esta nota intensa de color se destacan mil adornos en miniatura (fig. 639), frisos con pequeñas guirnaldas, fajas verticales con entrelazados, guirnaldas, máscaras y cestitos, y sobre todo los paños colgantes, dispuestos estos mil elementos de un modo apacible, procurando sólo que con sus colores complementarios apaguen la nota demasiado intensa del campo uniforme de la pared. La parte más rica de esta decoración *ornamental* son las fajas llenas de figuras de amorcillos jugando y de escenas caricaturescas. Parece probable que, en su origen, estos frisos fueran aplicados en pinturas al vidrio, como los que ya hemos visto se usaban en la decoración alejandrina; de otro modo no se explica la minuciosidad con que están dibujados todos los detalles, impropia de la decoración al fresco. Debió corresponder este estilo *ornamental* á la moda imperante bajo el reinado de Nerón; los restos de estucos y frescos que decoraban

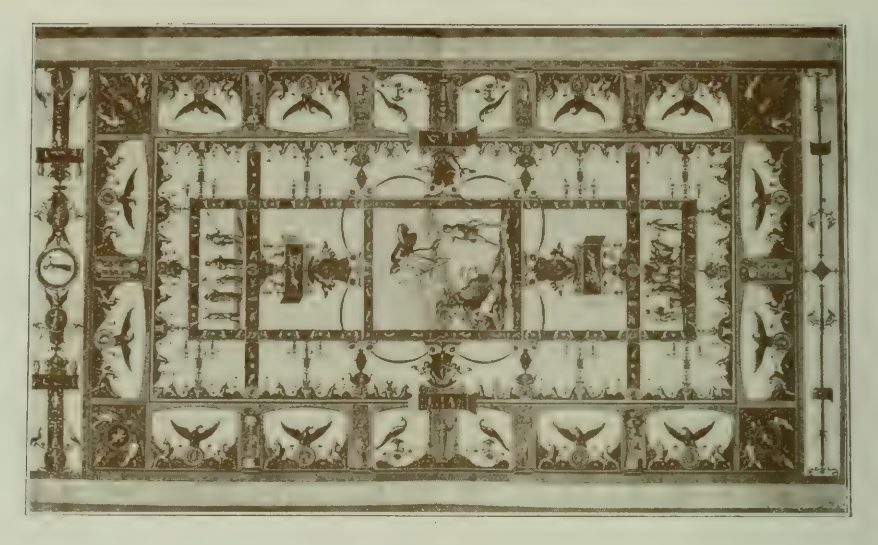


Fig. 640.—Decoración de la *Casa áurea* de Nerón. ROMA. Tercer estilo: *ornamental.*

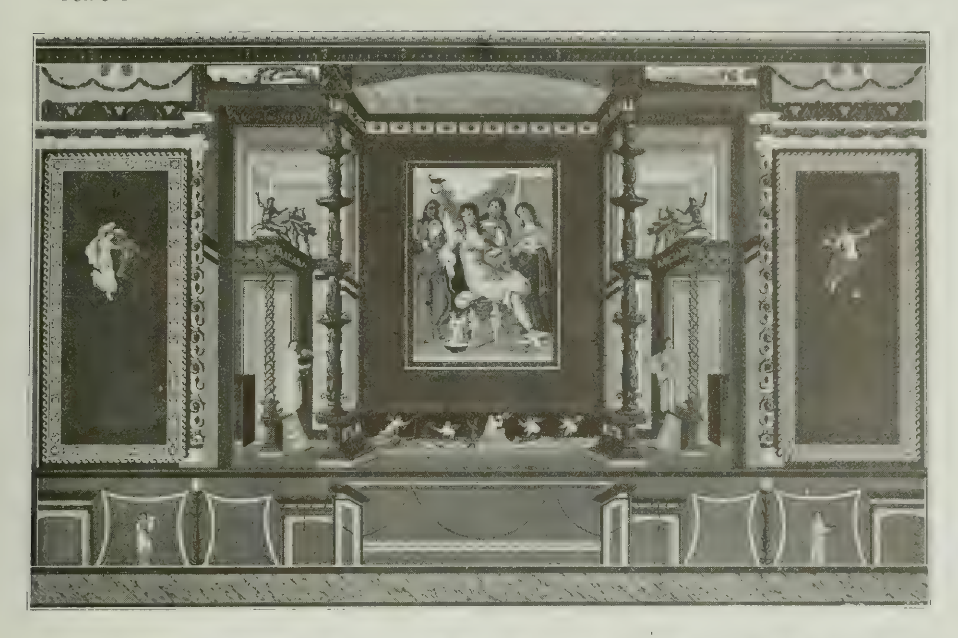
su *Casa áurea*, convertida hoy en sótano de las termas de Tito, están compuestos según este tercer sistema de decoración mural (fig. 640).

El estilo de pinturas de la casa áurea de Nerón, descubierta en la época de Rafael y Miguel Angel, influyó muchísimo en el estilo decorativo del Renacimiento del siglo XVI. Como las cámaras decoradas son hoy subterráneas, por estar debajo de las termas de Tito, forman como unas grutas y de aquí que á estos adornos se les llamara entonces *grotescos*. Los elementos decorativos del Renacimiento están, pues, derivados del tercer estilo *ornamental* romano, principalmente, porque entonces no se conocían otras decoraciones romanas ni se habían excavado aún las casas de Pompeya, que son un arsenal variadísimo de motivos de los varios estilos romanos.



Fig. 641.—Dama tocando la lira. BOSCOREALE.

Y, por fin, un cuarto estilo de decoración mural romana era el adoptado en los últimos días de Pompeya, y, por consiguiente, al terminar ya el primer siglo después de Jesucristo. Se llama estilo *ilusionista* porque ni tiene la pretensión de dar un efecto del natural, como el primero y segundo estilos, y para enriquecer la pared se vale también de la representación de formas arquitectónicas: columnitas, frisos y ventanas, pero pintadas de la manera más fantástica,







Decoraciones del cuarto estilo: *ilusionista.* POMPEYA.

aglomeradas, sin respeto á la verosimilitud; las columnas delgadísimas, en un laberinto de formas que llega á producir á veces un efecto muy gracioso. (Lám. XXXII.) Hay elementos de exquisita imaginación en este estilo; á veces las columnitas de los caprichosos templetes se sostienen sobre pequeños animales, los amores se encaraman por sus finos tallos, las hojas en espiral se retuercen, como los modernos modelos metálicos. Pero más que nada su belleza estriba en la infinidad de colores vivísimos, que, en aquel torbellino de formas, aparecen y desaparecen en un pequeño espacio de pared. (Lám. XXXII.)



Fig. 642.—Sacrificio de Penteo. Fresco de Pompeya.

Estos cuatro estilos de decoración romanos no siguen un orden matemáticamente cronológico; ya hemos visto que en la casa de Livia, en el Palatino, dos de ellos se encuentran en una misma construcción, pero á grandes líneas puede considerarse que uno sucede al otro, con los cambios de la moda. Ellos sirven á menudo para fijar la época de las casas en que se encuentran, porque hay algunos datos seguros; esto es, que el segundo estilo era contemporáneo de Augusto, el tercero del reinado de Nerón y el cuarto de la destrucción de Pompeya. Se ven allí edificios á medio acabar que se estaban decorando con el cuarto estilo.

El centro del plafón, tanto en el tercero como en el cuarto estilos, acostumbraba llenarlo un recuadro reproduciendo alguna pintura famosa del arte griego, repetida naturalmente de una copia manoseada ya mil y mil veces. Pero así y todo, los pequeños cuadritos que decoran los muros de Pompeya son muchas veces las únicas indicaciones que conservamos de grandes obras perdidas, que se completan con otros indicios

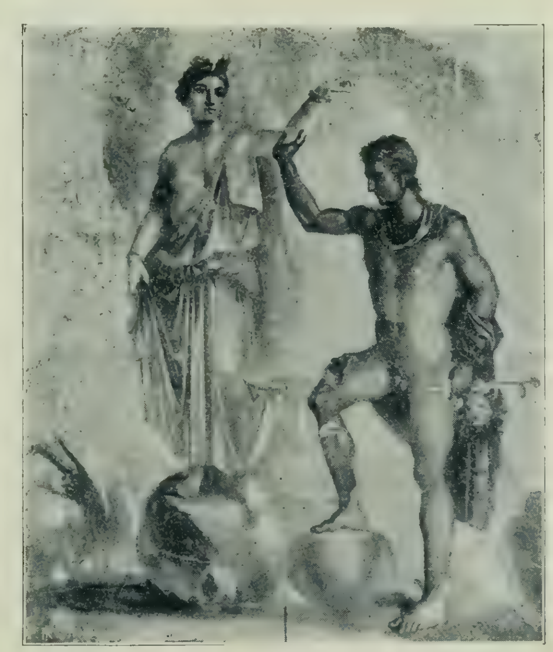


Fig. 643.—Perseo y Andrómeda. Pintura de Pompeya. *(Museo de Nápoles)*



Fig. 644. — Relieve con personificaciones de tres ciudades. *(Museo del Louvre)*

que nos dan la cerámica ó los mosaicos, y merced á ellos podemos llegar á imaginar algo de los primitivos modelos griegos (figs. 641 y 642).

Sin embargo, hay que tener gran cautela para aceptar las indicaciones de los frescos pompeyanos. Los decoradores de pared alteran á veces ó mutilan las composiciones clásicas para combinar sus pequeños plafones. Ya hemos visto lo que pasaba con el cuadro de Timantes del sacrificio de Ifigenia, que en el fresco de Pompeya no quedaba de él más que la figura de Agamenón. Otras veces los pintores aprovechan un tema notable de la escultura, pintando una estatua ó relieve y transformándola luego en un cuadro. Así uno de estos plafones, el reproducido en la fig. 641, de una dama tocando la lira, repite un tipo de la escultura; acaba de encontrarse en Pérgamo una estatua sentada, que es evidentemente el modelo más antiguo que pudo tener presente el pintor decorador de la casa de Pompeya. El cuadro de la fig. 643 repite el tema de Perseo y Andrómeda que hemos visto en el relieve augústeo de la fig. 614; pero, en la pintura, Perseo tiene la posición característica de una estatua de la escuela de Lisipo. El decorador pompeyano también esta vez tuvo presentes, al componer su cuadro, ciertos temas escultóricos; debía haber, sin embargo, una pintura antigua de Perseo y Andrómeda que pintores y escultores respetaban en su composición general.

Vemos, pues, que la pintura romana no fué excesivamente original en la producción de temas nuevos; su principal interés deriva del impresionismo siempre creciente de su interpretación. Así como en los estilos decorativos pasaba del simple efecto de un revestimiento del muro, al ilusionismo del cuarto estilo, en la pintura va buscando cada vez más con sus composiciones figuradas la manera de conseguir los efectos de conjunto con simples manchas de color.

Pasemos ahora á la escultura y á los retratos.

Al tratar del *Ara Pacis* y de otros monumentos del período de Augusto, hemos indicado ya las condiciones del naturalismo en los detalles y del orden equilibrado en la composición, que caracterizan á la escultura decorativa. Hemos hablado también de las representaciones figuradas de carácter histórico, y de

las personificaciones locales, de ríos, fuentes y ciudades. A veces estas personificaciones se representaban aparte de un asunto histórico; el genio romano, olvidando por un instante su carácter conmemorativo, encontraba placer en representar, sin ningún objetivo de aquel orden, estas nuevas divinidades locales, como los griegos á veces, haciendo caso omiso de su significación religiosa, se complacían en renovar las formas puras de los dioses olímpicos. De ello es ejemplo el maravilloso relieve del Louvre, procedente de la Vía Appia, en el que se ven tres matronas coronadas de torres, tres ciudades, una con el cántaro, rica, pues, en aguas, otra con espigas y otra arreglándose el manto, como queriendo distinguirse sólo por el lujo y la ostentación (fig. 644).



Fig. 645. — Augusto niño. Encontrado en Ostia. *Vaticano.*

Al llegar aquí, creemos necesario añadir algo sobre los retratos; éstos son cada vez más frecuentes y de un naturalismo elevado, las peculiares circunstancias de la fisonomía de cada personaje están expresadas hasta con cierta pureza; adviértese en ella el realismo etrusco con un estilo severo que les da nobleza especial. No podemos decir, sin embargo, que para esto se sacrifique el parecido: la cabeza del niño Octavio, encontrada en Ostia, tiene ya expresión de seriedad precoz; las mejillas flacas, la mirada concentrada del que después tendrá que ser el primer Augusto (figura 645). En la cabeza de Ostia, Augusto tendría sólo trece ó catorce años; otra cabeza de bronce, descubierta en 1910 en el Sudán, junto á Meroe, nos muestra el joven emperador hacia sus veinticinco años; los rasgos de la fisonomía son siempre los mismos, sus cabellos caen lacios sobre la frente; es sin duda un retrato de familia, enviado á un amigo, gobernador acaso de la provincia más lejana (fig. 646). Allí, en el último rincón del imperio romano, más arriba de la Nubia, á donde la civilización contemporánea acaba de llegar sólo hace unos cuan-



Fig. 646. — Augusto joven. Descubierto en Meroe. *(Museo Británico)*



Fig. 647. — Retrato de Augusto con manto sacerdotal. Encontrado en la Vía Labicana. Roma.

tos años, penetraban ya los retratos del joven Octavio, constituído por la suerte en nuevo señor del mundo.

Un último retrato de Augusto, de gran sacerdote, se descubrió en Roma en 1909, en la vía Labicana, con algunos restos aún de su policromía (fig. 647). La cabeza está envuelta noblemente entre los pliegues del manto sacerdotal y tiene acaso más expresión reflexiva que ninguno de sus retratos; es un feliz modelo de figura imperial que será adoptado frecuentemente por sus sucesores. Muchas veces los Césares de su familia, y sobre todo los emperadores filósofos de la dinastía de los Antoninos, se complacerán singularmente en verse representados con este simple manto cubriendo la cabeza, único distintivo del gran sacerdote romano, que era á la vez jefe del Estado.

Por fin, en otro retrato, el emperador Augusto, algo más viejo, con gesto de mando y vestido de general, arenga á las tropas (fig. 648). En su coraza están representados en finos relieves, como apoteosis glorificativa de su reinado, la Galia y la Hispania humilladas; los bárbaros de la frontera del Éufrates devuelven las águilas tomadas á las legiones de Craso; el carro del Sol, sobre los pechos, pasa iluminando aquellos grandes días de la Roma de Augusto. Esta estatua, una de las joyas del Museo Vaticano, se llama «el Augusto de Prima Porta», porque fué hallada en la villa de la emperatriz Livia, situada fuera de puertas, á extramuros de Roma; los relieves de la coraza ponen en relación esta escultura con la fecha de los frisos del *Ara Pacis*. La imitación libre de los modelos griegos es bien visible: el Augusto de Prima Porta tiene en el gesto gran semejanza con el Doríforo de Policleto; apóyase como él sobre la pierna derecha y balancea la izquierda, llevando en la mano, en lugar de la pica, el bastón de general. La estatua de Prima Porta inaugura también un tipo de retratos imperiales en pie; de la mayoría de los emperadores se encuentran copias multiplicadas para su glorificación, sobre todo en provincias, con las corazas con relieves y en actitud de arengar á las tropas.

Estos son los más notables retratos de Augusto, pero, además, una serie




Fig. 648.— Augusto representado como *imperátor*.
(Museo Vaticano)



Fig. 649. — El Pudor.
(Museo Vaticano)

indefinida de mármoles, esparcidos por todos los museos de las provincias del imperio, reproducen su fisonomía, hasta los últimos días de su precoz vejez, cuando con aquella demacración característica suya, parece que apenas puede ya soportar la simple corona de laurel que simboliza su glorioso reinado. En cambio, si son abundantísimos los retratos de Augusto, no tenemos, por desgracia, ninguno que nos dé con absoluta certeza la figura de Livia, la grave matrona que compartió con él honorablemente las cargas del poder. En un relieve de Rávena la emperatriz está figurada al lado de su esposo, pero la cara ha sido destruída; otro retrato de Nápoles es de pésimo estilo; un tercero, en Aquilea, es excesivamente pequeño. Acaso más que ningún otro da la impresión de la figura de Livia la estatua diademada del Museo Vaticano, llamada del Pudor, que debió representar algún personaje imperial idealizado, y, con toda seguridad, de la propia época de Augusto (fig. 649). Su gesto es el de las estatuas funerarias griegas con manto, del siglo IV antes de J.C., pero por su severidad resulta tan romanizada que se la tomó en un principio por personificación de las virtudes femeninas, y de aquí el nombre de imagen del Pudor que se le dió arbitrariamente.

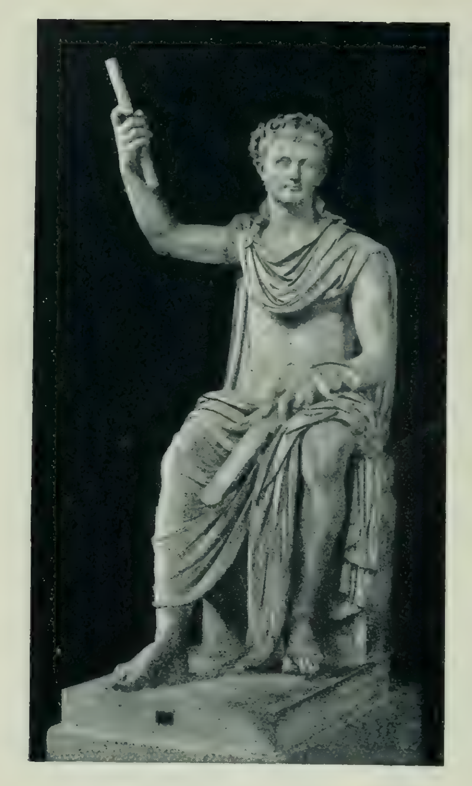


Fig. 650.—Tiberio. *Vaticano.*

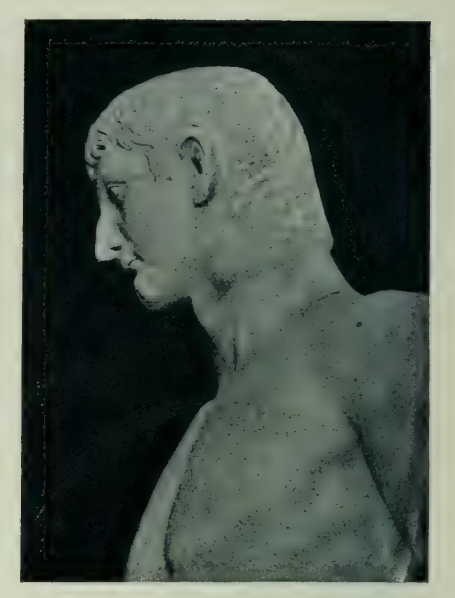


Fig. 651.—Druso el joven. *Laterano.*

De Tiberio, el hijo de Livia, adoptado por Augusto, tenemos una multitud de buenos originales; el retrato sentado del Vaticano inicia también un tipo del emperador glorificado que será frecuentísimo en la serie de las figuras imperiales, aunque esté poco en consonancia con la naturaleza enfermiza y la fisonomía afeminada de Tiberio (fig. 650). Éste aparece desnudo, sólo lleva un manto pendiente del hombro, que cae sobre las rodillas, tiene el gladio en una mano y con la otra empuña el cetro imperial.

De Claudio tenemos también retratos en esta apostura heroica de un gran monarca divinizado; en otros está de pie, con el mismo cetro y el manto, que le cae en muy escasos pliegues sobre la mitad inferior del cuerpo. Los tipos no están idealizados más que en el gesto. En las fisonomías conservan extraordinario parecido, con los rasgos de familia tan marcados de todos los parientes de Augusto. Tiberio dobla sus labios delgados, en él sumamente característicos; Claudio, con sus grandes ojos, que parecen salirse de las órbitas, no adquiere majestad, á pesar del tono pedante con que lo ha querido dignificar el escultor. De Nerón tenemos varios bustos interesantísimos; tuerce en todos la cabeza, sobre un cuello enorme en que se rizan los pequeños bucles de una barba no desarrollada. Todos los emperadores y los demás miembros de la familia de Augusto, á excepción de Nerón, van por completo afeitados y con los cabellos lacios sobre la frente, típicos de la familia, que debieron usar también por adulación cortesana los demás patricios y allegados. En el retrato de Druso (fig. 651) tenemos aún otro miembro de la familia imperial con el mismo pelo descuidado



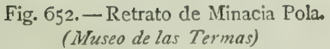


Fig. 652. — Retrato de Minacia Pola.
(Museo de las Termas)



Fig. 653. — Agripina la joven.
(Museo Vaticano)

sobre la frente, pero degenerándose siempre las formas de la barba y la nariz ondulada del divino Augusto.

Idéntico modo de peinarse, con el pelo sobre la frente, lo encontramos en los retratos de Agripa, que era un advenedizo en la familia, y en otros personajes completamente extraños á la casa imperial. Casi podemos decir que este tipo de cabello caracteriza la época de los retratos, del primer período imperial, siendo además un detalle importante que los ojos son lisos, como en los retratos griegos, sin marcar la pupila, que no empieza á esculpirse hasta la época de los Antoninos.

Del mismo modo es un dato cronológico importantísimo el tocado de las mujeres, que en los retratos de la época de los primeros emperadores llevan, acaso á imitación de los bucles ondulados de la emperatriz Livia, los cabellos dispuestos en pequeños rizos á



Fig. 654. — Agripina la antigua. *Vaticano.*



Fig. 655.— Antonia, esposa de Druso. *(Museo Británico)*

cada lado de la raya, que divide la cabeza, y cayendo á los lados en graciosos bucles sobre los hombros. Así es, por ejemplo, el bellísimo retrato de una desconocida, Minacia Pola, una muchacha muerta á la edad de catorce años, según decía la inscripción que se encontró con el retrato en la cámara sepulcral (fig. 652).

Otros dos retratos de personajes femeninos de la familia de Augusto son los de las dos Agripinas, el de Agripina *seniore*, la propia hija de Agripa y esposa de Germánico, y el de la sensual esposa de Claudio y madre de Nerón. La primera lleva aún los largos bucles pendientes, y la trenza corta en la nuca, del último período de la República (fig. 654); la segunda lleva ya el cabello partido como Livia, que es característico de los retratos de la época de Augusto y sus sucesores (fig. 653).

Igual tocado lleva la hermosísima Antonia, la madre de Germánico, retratada como la ninfa Clitia saliendo del cáliz de una flor (fig. 655). Este retrato de Antonia, hoy en el Museo Británico, es seguramente el más bello de todos los retratos romanos; toda la gracia de la naturaleza femenina está expresada en aquel busto, con uno de los senos al descubierto, pero aún con todo el pudor y nobleza tradicional de las grandes damas romanas. Hay también una maravillosa combinación del idealismo con que se ha figurado aquel personaje real, — casi transformado en flor, pero conservando el parecido de la fisonomía, — con los detalles realistas del tocado, enteramente á la moda de su tiempo.

Todos estos personajes han sido identificados, no sólo por las inscripciones, sino, más que nada, por las medallas y monedas; era frecuente, hasta en los personajes secundarios de la casa imperial, hacerse acuñar piezas de los metales en curso, con soberbios retratos suyos ó de sus parientes. Una alegoría de la persona conmemorada, ó el relieve de algún objeto que el difunto tuvo en estima, llenaba el reverso, cuando estas monedas y medallas estaban destinadas á glorificar personajes fallecidos, la esposa ó el hijo arrebatados prematuramente. La medalla de Agripina muestra, por ejemplo, en el reverso, el detalle pintoresco del coche elegante de que se servía para sus viajes.

Además, en Roma, la nueva capital del mundo, residieron todos los grandes artistas de las artes menores; á ella se trasladaron, desde Alejandría y Pérgamo,



Fig. 656. — Brasero de Pompeya. *(Museo de Nápoles)*



Fig. 657. — Lámpara. POMPEYA.

los decoradores mosaicistas, los grabadores de gemas y los plateros. En estas artes, Roma no hizo más que continuar la escuela de Alejandría; los nobles, y aun los plebeyos ricos, quisieron poseer vajillas magníficas de plata. El maravilloso tesoro encontrado en Boscorreale, cerca de Nápoles, que se compone de una infinidad de tazas de plata y vasos preciosos, debió pertenecer á un personaje de la familia imperial, porque en uno de ellos está representado el triunfo de Tiberio; pero otro tesoro del mismo género, descubierto en Hildesheim, indica que los funcionarios de las provincias, ó los generales que defendían la frontera de Germania, tenían necesidad también de poseer riquísima vajilla, hasta alejados de la capital, en la soledad de un campamento.

Los pequeños muebles en bronce, repujado ó fundido, nos dan á conocer también el arte exquisito de estos artistas imperiales. Entre los muchos objetos encontrados en Pompeya se distingue un precioso brasero sostenido por tres fau-





Figs. 658 y 659.— Argollas de la nave de Tiberio, halladas en el lago Nemi. *(Museo de las Termas)*

nos (fig. 656), que tienden la mano hacia delante, con el gesto instintivo que suele hacerse para probar el grado de calor. Se funden también de bronce jarros y ánforas bellísimas, con máscaras del dios alejandrino Dionisos para sostener las asas. Los pies de las mesas y de las lámparas son á menudo de bronce y ofrecen la forma típica de una garra de león, terminando en la parte superior con una cabeza (fig. 657).



Fig. 660. — Candelabro Barberini.

Pero acaso los bronces más bellos de esta época son los que decoraban la nave de Tiberio, sumergida en el lago de Nemi, un pequeño cráter apagado de los montes Albanos, que forma un delicioso lago circular llamado *el espejo de Diana*. La nave de Tiberio era un buque de recreo, decorado de bronces y mármoles preciosos (figs. 658 y 659). Algunos han podido ser rescatados del fondo del agua, entre ellos unas argollas y una cabeza de Medusa que adornaba la proa.

Tenemos también, esparcidos por los museos, objetos bellísimos de mármol de esta época imperial impregnados aún de helenismo. Así, por ejemplo, el fino candelabro con varios pisos de hojas de acanto, que, procedente del palacio Barberini, se halla ahora en el Museo Vaticano (fig. 660). El gran jarro en forma de

ritón, encontrado en el propio lugar del huerto de Mecenas, debe reproducir un tipo alejandrino (fig. 661). En el almacén de antigüedades del municipio de Roma existen fragmentos de otra fuente parecida. El cuerno de mármol termina también en un animal fantástico que tiene en la parte anterior del cuerpo un agujero por donde mana el agua.



Fig. 661.—Fuente del huerto de Mecenas. *(Museo del Capitolio)*

En objetos menos singulares, la graciosa decoración helenística hace sentir sus principios de no extremar demasiado el relieve de los ornamentos y repartirlo de manera adecuada con fajas de grecas, como en el *Ara Pacis*. Así se ve en vasos y jarrones de mármol de esta época (figs. 662 y 663); algunos tienen ya el vientre decorado con grupos de sátiros y ménades esgrimiendo el tirso, persiguiéndose alegremente; otros sólo decoraciones vegetales, con los motivos preferidos de ramas de laurel ó plátano, de olivo y sarmientos.

Desconocemos los nombres de estos grandes artistas que, protegidos por la familia imperial y los patricios filohelenos de la época de Augusto y sus sucesores, ejecutaron tantas bellas obras de las artes suntuarias. Sólo ha llegado hasta nosotros el nombre de algún grabador de piedras duras, que firma algunas gemas. Plinio cita á un tal Dioscórides, procedente del Asia Menor, que trabajaba en Roma y del cual poseemos algunos camafeos de bastante mérito. Al mismo artista se atribuye el gran camafeo de Francia, que representa la glorificación de Germánico. Augusto y Livia, sentados entre un grupo de otros individuos de su familia, ven ascender al Olimpo la noble figura del glorioso general romano, guiada por la Victoria. Al pie, en un registro inferior, están los bárbaros vencidos en sus campañas (fig. 664). La misma composición, dividida





Figs. 662 y 663.—Vasos de mármol. *(Museo Vaticano)*

en dos escenas, se ve en el camafeo de Viena que figura el triunfo de Tiberio; pero el estilo es muy inferior, la técnica de la glíptica en Roma decayó sin duda rápidamente.

RESUMEN. — La época de Augusto es la del decisivo triunfo del arte helenístico en Roma. Se hace difícil distinguir lo que haya de griego, y ya de romano, en una serie de relieves todavía finamente idealizados. El primer monumento del arte romano imperial puede considerarse el *Ara Pacis*. Es un pequeño edículo abierto, rodeado de otra pared que forma un recinto más grande con un pórtico. La pared del edículo tiene una zona superior de decoración, figurando el cortejo de la familia imperial y de los patricios y senadores que acuden á una fiesta de sacrificio. Debajo hay una zona de decoración vegetal muy característica por su realismo romano. Los principios decorativos del arte augústeo se encuentran en un templo de Tarragona y en el arco de Rímini. Como templo de esta época, el más característico es el de Nimes, que conserva aún muchas particularidades de la construcción tradicional latina, con su alto basamento ó *podium* y sin pórtico posterior. De esta época son muchísimas obras edilicias en Roma: el acueducto Claudio, las Termas de Agripa y las tumbas monumentales, como la pirámide de Cayo Sexto, el mausoleo de Cecilia Metela y el sepulcro de Eurisarce. La casa romana republicana tenía su origen en la cabaña latina, con un agujero en su parte alta, y por esto su elemento más importante era el *atrio* ó habitación central, con una abertura superior en medio del techo. Pronto el atrio es substituído por el patio griego. Los muros se decoran con frescos, en los que pueden apreciarse cuatro épocas ó estilos, siempre con la idea fija de obtener la ilusión del espacio. Este impresionismo se advierte también en la pintura de composiciones figuradas, cada vez se procura dar un efecto de conjunto con simples manchas de color. La escultura, además de los nuevos tipos de representaciones topográficas de ríos y ciudades, por los que sentía tanta afición el genio romano, produce sus obras más bellas en los retratos, principalmente los de personajes de la familia imperial. La figura de Augusto debió ser reproducida muchas veces; los retratos de Livia son más escasos, pero así de Tiberio, Claudio y Nerón como de las mujeres de la casa de Augusto, Antonia y Agripina, tenemos retratos excelentes. Las artes menores producen obras bellísimas, tanto en bronces como en mármoles decorativos y gemas ó camafeos.

BIBLIOGRAFÍA. — SCHREIBER: *Die Wiener Brunnenreliefs*, 1888. — WICKHOFF: *Die Wiener genesis* (traducción inglesa, *Roman art*, 1900). — E. STRONG: *Roman sculpture*, 1907. — PETERSEN: *Ara Pacis Augustae*, 1902. — STUDNIZCA: *Zum Ara Pacis*, 1905 — J. BERNOUILLI: *Roemische Ikonographie*, 1894. — MAU: *Decorative wand-malerei in Pompeyi*, 1882. — P. GUSMAN: *Pompei*, 1905. — LANCIANI: *Il Pantheon e le Terme di Agrippa*, 1882. — DE ROMANIS: *Le antiche camere delle Terme di Tito*, 1822. — MALFATTI: *Le navi romane sommerse nel lago di Nemi*, 1896.



Fig. 664. — El gran camafeo de Francia. PARÍS. *Gabinete de medallas.*



Fig. 665.— Vista exterior del anfiteatro Flavio. ROMA.

CAPÍTULO XIX

EL ARTE ROMANO EN TIEMPO DE LOS EMPERADORES FLAVIOS Y ANTONINOS.—EL COLISEO. EL ARCO DE TITO. — EL ARCO DE BENEVENTO. — LA COLUMNA TRAJANA. — LAS CONSTRUCCIONES DE ADRIANO.— LOS RETRATOS. — LA EVOLUCIÓN DEL ARTE DECORATIVO ROMANO

DESPUÉS de los años de guerra que trajo consigo la extinción de la casa de Augusto, con la muerte de Nerón, otra familia de grandes príncipes amantes de las artes inauguró la época más gloriosa del imperio romano. Vespasiano, el primero de los emperadores de la familia Flavia, antes de venir á Roma había gobernado por largos años las provincias orientales; Tito, en sus campañas, se dirige principalmente hacia el Oriente, la tierra clásica del arte y, sobre todo, de la arquitectura; Domiciano, el tercero de los Flavios, durante su largo reinado tiene tiempo de llenar á Roma de construcciones fastuosas.

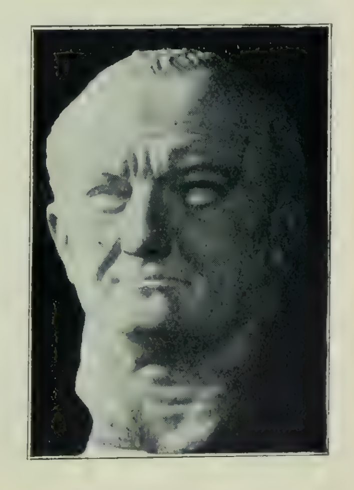


Fig. 666.—Retrato de Vespasiano.

Los Flavios utilizaron principalmente, para erigir sus grandes edificios, los espacios ocupados antes por la *Domus áurea* ó palacio de Nerón; el joven emperador había hecho en sus últimos años verdaderas locuras arquitectónicas, como transformar en lago el valle entre los montes Celio y Esquilino, llenar la Velia de jardines, con su estatua gigantesca, y expropiar gran parte del terreno de las colinas, habitadas antes por los patricios,

para construir en ellas las dependencias de su palacio. Todos estos edificios de Nerón, casi abandonados y ruinosos, fueron transformados por los emperadores Flavios en obras de utilidad pública. Sobre la parte de la *Domus áurea* que ocupaba el Palatino, construyeron un nuevo palacio imperial más reducido y destinado casi únicamente á recepciones; como habitación, prefirieron la antigua casa de Augusto, que estaba todavía en pie.

En el lugar que ocupaban los jardines y el *coloso* de Nerón, Vespasiano y Tito construyeron el anfiteatro Flavio, ó *coloseo*, que es todavía hoy la ruina más gigantesca que conserva Roma (fig. 665). Tiene la forma elíptica, la más á propósito para las luchas de fieras y gladiadores á que se destinaban estos edificios. El anfiteatro es un tipo de edificio que pasa por ser genuinamente romano; los antiguos griegos no sintieron afición para esta clase de diversiones, más propias de los orientales: se supone que los juegos del anfiteatro fueron ya introducidos en Roma por los etruscos, que conservaban este recuerdo de su patria asiática. Sin embargo, la forma del edificio procede de la del teatro griego; realmente, un anfiteatro no es más que la reunión de dos teatros acoplados, y existen referencias de ciertos teatros giratorios en que las escenas podían desaparecer, y juntándose, convertirse en un anfiteatro. La gradería daba, pues, la vuelta á todo su alrededor y estaba dividida en varios pisos; el anfiteatro Flavio, el mayor de todos los del mundo romano, tiene cuatro pisos, y el más alto estaba resguardado interiormente por una galería de columnas.

Casi todo él estaba construído de piedra labrada; las bóvedas ya son de ma-



Fig. 667. — Pórtico inferior del anfiteatro Flavio. Roma.



Fig. 668. — La superposición de órdenes en el anfiteatro Flavio. ROMA.



Fig. 669. — El arco de Tito. ROMA.

terial concrecionado, y en su planta baja tiene un pórtico monumental del que arrancan las escaleras que conducen á los pisos superiores (fig. 667); una combinación muy hábil de estas escaleras permite la salida en pocos minutos á los cuarenta mil espectadores que podía contener el edificio. Exteriormente, el anfiteatro Flavio reproduce el mismo tipo monumental del teatro de Marcelo, con su elegante superposición de los tres órdenes arquitectónicos: dórico el inferior, jónico el segundo y corintios los dos más altos, lo que le quita la monotonía, y además los tres inferiores estaban abiertos con arcadas, que disminuyen la impresión de pesadez de tan enorme masa (fig. 668).

Frente al grandioso anfiteatro, contrastando con aquel que los romanos han acabado por llamar *Coloseo*, se levanta todavía un gracioso arco de triunfo, testimonio de los triunfos de Tito en el Asia. Fué terminado seguramente en tiempos de Domiciano, y su bellísima situación en lo alto de un promontorio del terreno, lo hace aparecer como la verdadera entrada del antiguo Foro romano. Para conmemorar sus campañas, los emperadores Flavios tenían bastante con un pequeño arco de líneas sencillísimas (fig. 669), y, sin embargo, aquel monumento fué erigido para recordar uno de los hechos más importantes de la historia del mundo: el sitio y la destrucción profetizada de la Jerusalén rebelde por Tito, en el año 70 después de J.C. El arco exteriormente tiene poca decoración, sólo unos relieves en el friso y en las enjutas de la entrada, pero en el macizo de la puerta hay dos relieves desgraciadamente algo mutilados, que son el testimonio auténtico de los resultados maravillosos que podía conseguir el arte romano en este tiempo de los Flavios. Son dos esculturas del género que hemos llamado relieves históricos; á un lado aparece el cortejo triunfal con la cuadriga y el carro del emperador. Va precedido de dos figuras, una con casco, que sostiene la brida de los caballos, al parecer personificación de Roma, y otra de un genio semidesnudo, hoy decapitado, que debía ser la misma representación del *Senatus* ó del pueblo romano que vemos también en el friso del *Ara Pacis* (fig. 670).

En el otro relieve está representada otra parte del cortejo triunfal: el grupo de los sirvientes, con los utensilios del templo de Jerusalén, como trofeos de

guerra; la tabla de los panes de propiciación, con los vasos y trompetas del culto judaico, y, por fin, el famoso candelabro de los siete brazos, tal como lo describe Josefo, con su vástago central, del que arrancan los otros seis, que á modo de tridente se encorvan para llegar todos á una misma altura (fig. 671). Lo más interesante de estos dos relieves es la hábil combinación de las figuras de bulto entero del primer término con las dibujadas simplemente en el relieve plano del fondo; entre ambos queda una capa de aire, que produce una ilusión extraordinaria de perspectiva. Esta particularidad no se notaba en los relieves del *Ara Pacis* y mucho menos en el friso del Partenón, donde todas las figuras estaban en un solo plano y no había esta combinación de términos en el relieve que es característica del arte de la época de los Flavios. La policromía que indudablemente tuvieron los relieves del arco de Tito, debió contribuir no poco al efecto de ilusionismo y de perspectiva. Estos relieves contradicen también la vieja teoría de la uniformidad del arte romano imperial y su falta de originalidad, reproduciendo únicamente motivos griegos. No sólo la arquitectura, con los grandes edificios de bóvedas colosales, fué original en el arte romano, sino que se prosiguió también la evolución ascendente, hasta en la técnica puramente artística; más adelante, estudiando los estilos de ornamentación, tendremos que volver á tratar también del progreso que experimentó en Roma el arte de la decoración en tiempo de los Flavios y después de los Antoninos.

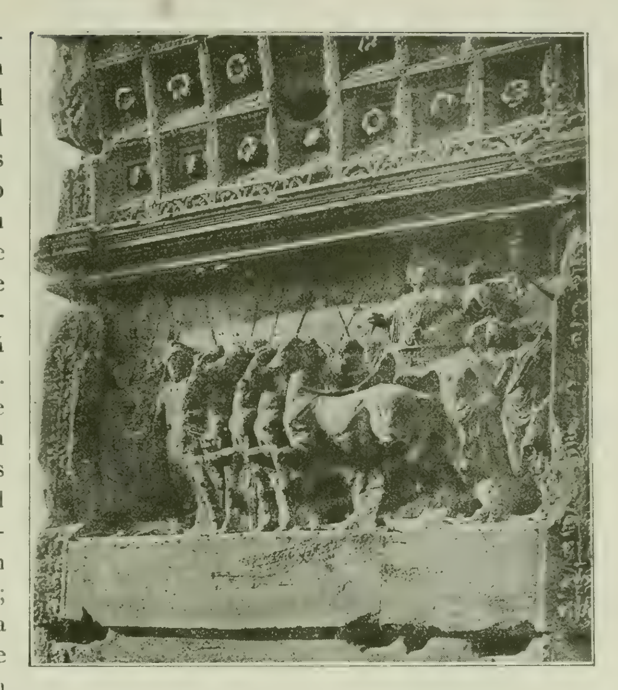


Fig. 670. — Relieve del arco de Tito. ROMA. La cuadriga del Emperador.

Se han conservado, por ejemplo, en las paredes de un arco que mandó erigir Constantino con materiales más antiguos, varios medallones del tiempo de los Flavios que reproducen escenas de caza y de sacrificio de extraordinaria belleza (figs. 672 y 673). No se conoce todavía el monumento que debían decorar; durante mucho tiempo hubo de suponerse que habían pertenecido á un arco de Trajano ó de Adriano y hasta se creía reconocer en sus figuras algunos personajes de la familia de este último. Pero los relieves ó medallones de que hablamos se han atribuído últimamente, con mayor fundamento, al tiempo de los Flavios. Muestran aún vestigios de aquella finura helenística de los relieves augústeos,

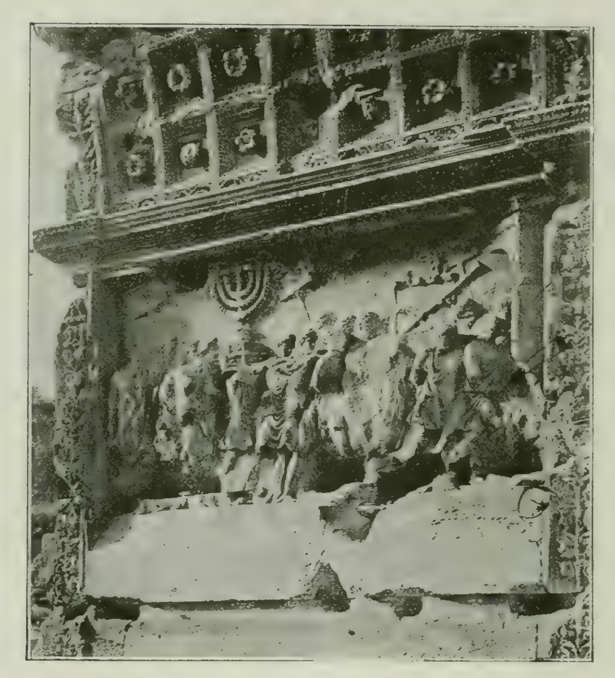


Fig. 671. — Relieve del arco de Tito con los trofeos del templo de Jerusalén. Roma.

las composiciones escultóricas de la época de Trajano y Adriano son menos pintorescas, tienen un carácter más majestuoso, podríamos decir más imperial. Estos medallones del arco de Constantino, como los relieves del arco de Tito, pueden, pues, considerarse como los más bellos ejemplos del arte romano del final del primer siglo.

Los emperadores Flavios, además de los edificios ya citados, construyeron otros importantes monumentos en la capital. Sobre otra parte de las ruinas de la casa de Nerón alzaron unas termas, conocidas aún hoy por Termas de Tito; en honor de Domiciano se elevó una gran estatua ecuestre en el Foro, se restauró el templo capitolino y fué construído expresamente un edificio en el Esquilino para que sirviese de panteón de familia.

Esta misma actividad edilicia tenía que continuarse gloriosamente durante el largo reinado del gran emperador español Trajano, hijo de Itálica, quien sucedió á Nerva, su padre adoptivo. Nerva tuvo apenas tiempo de edificar en





Fig. 672 y 673. — Medallones procedentes de un edificio de la época de los Flavios, que adornan el arco de Constantino. Roma.



Fig. 674.— Arco de Trajano. Benevento.

Roma un Foro imperial, del que quedan aún restos importantes; pero en los veinte años de gobierno de Trajano, desde el 98 al 117 después de J.C., todo el imperio, y principalmente Roma, se llenaron de edificios suntuosos. Como típico ejemplo del arte imperial en tiempo de Trajano, tomaremos el bellísimo arco triunfal de Benevento, donde comenzaba la vía que conduce á Brindis. Este arco fué construído en 114, para conmemorar el gobierno paternal del gran emperador, que en la inscripción lleva ya el nombre de *óptimo* que el Senado le había conferido (fig. 674). Los relieves que decoran exteriormente los muros, y la parte interior del arco, están todos consagrados á perpetuar la gloria de Trajano como príncipe perfecto, justo administrador y padre generoso de los ciudadanos de todo el imperio. El excelso emperador, al que veremos, en los relieves de la columna que adornaba su foro en Roma, combatir personalmente



Fig. 675. — Arco de Benevento. Trajano recibiendo á los mercaderes.

en las largas campañas contra los bárbaros, aquí está siempre representado en las escenas de paz, no como infatigable general, sino como el supremo magistrado de cuya mano fluyen los beneficios sobre las vastas regiones cuyo gobierno le han concedido los inmortales. En lo alto del ático del monumento, á la izquierda, hay un relieve en el que las tres divinidades capitolinas, Júpiter, Juno y Minerva, contemplan los generosos actos de Trajano; en todos los demás relieves del arco de Benevento están representadas escenas de concesión de tierras á los veteranos, promulgación de privilegios á las provincias ó recepción de los mercaderes, mientras en el fondo las divinidades menores de los puertos presencian también, en forma de dioses desnudos, con áncoras como atributos, las liberalidades del emperador (fig. 675).

Pero los más interesantes de estos relieves para perpetuar el paternal gobierno de Trajano, son los dos que decoran el interior del arco de Benevento. En uno de ellos el emperador efectúa un sacrificio para celebrar la era de la paz, mientras que en el otro el pueblo, rodeando familiarmente al cortejo de Trajano, lo aclama por sus múltiples beneficios; los pobres acuden con sus pequeñuelos

sobre las espaldas para presentarlos al gran magistrado, que extiende sobre ellos su mano, siempre liberal.

En cambio, ya hemos dicho que, para glorificación de Trajano como militar, y en recuerdo de sus campañas contra los partos y los dacios, se elevaba su grandioso Foro, al pie del Capitolio. El arquitecto director de la obra era un griego, Apolodoro de Damasco, y á sus órdenes debió trabajar toda una escuela de insignes artistas escultores, que decoraron el monumento con exquisitas balaustradas y relieves. Del Foro Trajano proceden un sinnúmero de fragmentos de sorprendente belleza esparcidos por las iglesias y museos de Roma; el águila de *Sancti-Apóstoli* (fig. 1), el relieve hermosísimo de la fig. 716 y otros más tarde aprovechados también en el arco de Constantino. El conjunto del edificio era casi de grandiosidad oriental (fig. 676); un arco de triunfo (T) daba acceso al patio porticado que constituye el verdadero Foro, con la estatua ecuestre del emperador en el centro. A cada lado de este patio había un hemiciclo y en el fondo la basílica Ulpia, de cinco naves con dos ábsides (U). Detrás de ésta, dos bibliotecas (W), y en medio un patio (V) con la columna triunfal, que tiene en sus cimientos una pequeña cámara donde estaba el sarcófago del emperador.

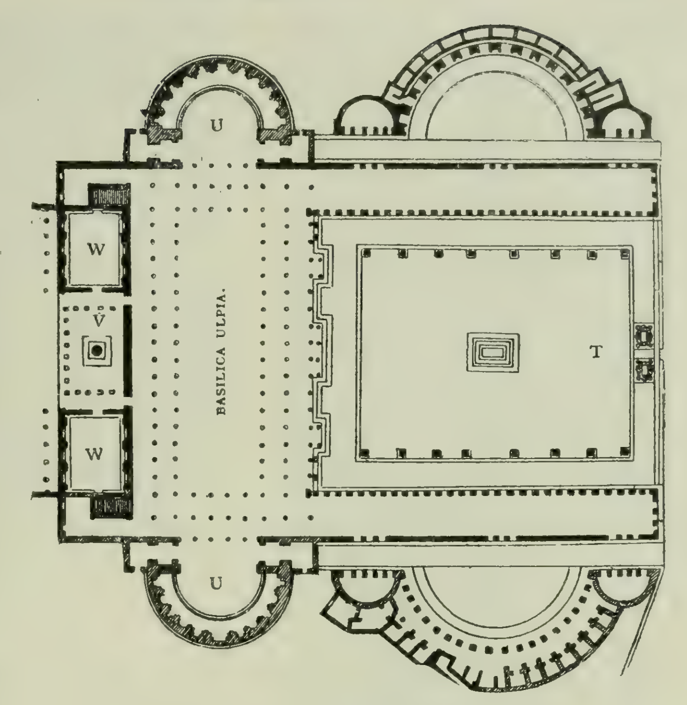


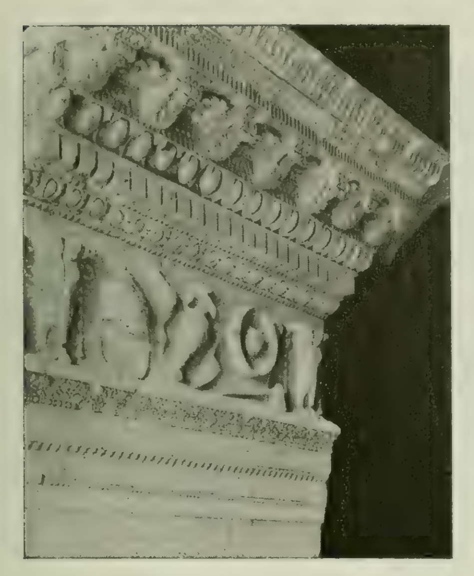
Fig. 676. — Planta del Foro de Trajano. ROMA.

Detrás de la columna había un templo dedicado al emperador divinizado. Todo el conjunto monumental, casi intacto en tiempo de la invasión bárbara, hubo de causar indecible asombro á los descendientes de aquellos germanos que el gran emperador había dominado.

Hoy el Foro de Trajano es uno de los monumentos más destruídos de Roma, pero por milagro se ha conservado la columna erigida encima del sepulcro, con el rótulo helizoidal de relieves donde se describen puntualmente las campañas que llevó á cabo en el Danubio. Dante la debió ver ya así aislada: «Allí estaba historiada la alta gloria del príncipe romano,» dice en la *Divina Comedia:* en sus relieves aprendieron, por decirlo así, la grandiosidad de su estilo


Fig. 677.— Columna Trajana. Roma.

los más grandes artistas romanos como Rafael y Miguel Angel. Este último decía, viendo un cuadro del Tiziano, que los venecianos no podían llegar nunca á la perfección artística porque no poseían una columna Trajana, como la tenían ellos en Roma. Realmente, bajo cierto punto de vista, la columna de Trajano es también uno de los términos de llegada del arte en la antigüedad. Descansa sobre un pedestal cúbico decorado de finos relieves con trofeos militares; después de una basa simple, como una corona de laurel, arranca la hélice de los relieves, describiendo paso á paso las campañas del gran emperador (fig. 677). En los dos grabados de la lám. XXXIII puede apreciarse con qué minuciosos detalles están descritos los sucesos; hay que tener en cuenta que el arquitecto Apolodoro de Damasco, director de la obra, acompañaba al emperador en sus expediciones militares; sabemos que él también fué quien dirigió la famosa construcción del puente sobre el Danubio. Es fácil, pues, que se representen con fidelidad hasta los accidentes del terreno y que muchas de las figuras sean retratos, de cuyo parecido podemos juzgar por el del emperador, que está representado no menos de setenta veces á lo largo del friso helizoidal. Las escenas se suceden unas á continuación de otras; no hay un marco de separación para cada combate ó cada momento de la acción, pero las figuras están habilísimamente agrupadas, y aunque el ambiente general continúe, fácilmente se comprende el sentido de cada cuadro. Es el mismo *estilo continuado* de representaciones históricas que se adoptará en el arte cristiano; el rótulo gigantesco de la columna Trajana no es más que la ilustración de la crónica de las campañas, como un libro esculpido en el mármol. En ciertos momen-



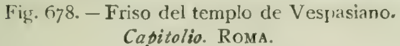


Fig. 678. — Friso del templo de Vespasiano. *Capitolio*. ROMA.

Fig. 679.- Fragmento de cornisa de un templo de Trajano. TARRAGONA.

tos las ilustraciones son de un realismo extraordinario, recordando el de las esculturas de la Edad media; se advierte realmente que el espíritu romano está en contacto con el elemento nórdico, romántico, de los pueblos bárbaros, que tenían que infundir su espíritu en los tiempos medioevales. Hay grupos de bárbaros, con gesto dolorido, discutiendo la marcha de los acontecimientos entre los bosques de la Germania, las mujeres participan de la lucha, y por fin, cuando el jefe y alma de la resistencia, Decébalo, muere en la batalla, la luna, la divinidad de los pueblos germánicos, se le aparece entre las nubes como en un poema de Ossián. Vense las escenas bellísimas de la paz, cuando los jefes bárbaros prestan acatamiento al emperador, que generosamente acoge á los vencidos; las escenas pintorescas del campamento, cuadros de la vida militar romana, llenos de realidad y de naturalismo. Pero en todo el largo friso, que desarrollado tiene más de doscientos metros, el protagonista de la acción, Trajano, está siempre presente, él acude en todos los momentos difíciles, ordena en persona las marchas, dirige las construcciones é interviene en la batalla como un simple soldado. Los relieves de la columna Trajana son el mayor elogio del gran emperador; sus campañas pueden seguirse paso á paso, y en los trances difíciles de la guerra él está allí, infundiendo valor y serenidad con su persona augusta.

Además de los relieves descriptivos, este período de guerras y de recta administración hizo desarrollar el gusto por las decoraciones con atributos militares y civiles. El friso del templo de Vespasiano en Roma inicia ya esta corriente; todo él está lleno de objetos litúrgicos, pateras, hachas para el sacrificio, jarros y cascos militares, alternados con bucranios (fig. 678). En un templo de Tarragona vemos un nuevo ejemplo del propio estilo (fig. 679); las guirnaldas de roble

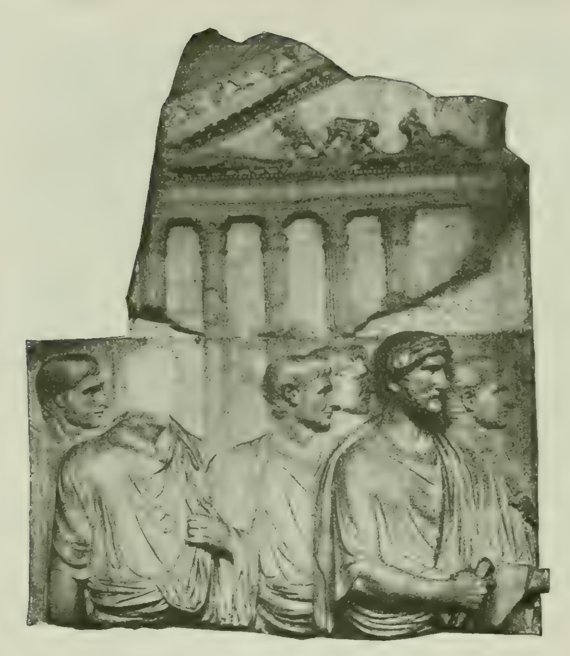


Fig. 680. — Relieve que representa á Adriano en la dedicación del templo de Venus y Roma.

tienen ya un alto relieve y un naturalismo que no se encontraba en las guirnaldas augústeas del *Ara Pacis*.

A Trajano sucedió otro gran emperador también español, Adriano, quien sintió extraordinaria afición por la arquitectura. Consta que él mismo extendía los planos é intervenía en la construcción de sus principales edificios; el relieve de la figura 680 nos lo representa en el acto de la dedicación de su templo de Venus y Roma, del que se conservan aún restos colosales al lado del arco de Tito. Era un templo doble; en cada fachada (que tenía la forma de un templo decástilo, ó con diez columnas) abríase una cella con un ábside, donde estaban las estatuas de Venus ó de Roma. La particularidad de las dos cellas era que estaban cubiertas con bóvedas de cañón con casetones; en los ábsides se ven todavía estos casetones con los estucos de la decoración. El edificio no carecía de grandiosidad, pero debió distar mucho de tener la belleza de las construcciones de los arquitectos profesionales, como Apolodoro, el autor del Foro Trajano. Se cuenta que éste, al recibir los planos y la carta en que Adriano le pedía su opinión sobre el nuevo templo proyectado, hizo discretamente algunas observaciones no muy favorables para la obra de su imperial discípulo.



Fig. 681. — Arco de Adriano. Atenas.

El relieve de la fig. 680 ha sido encontrado en dos fragmentos, pero el último



La Columna Trajana.

En la zona inferior, el teatro de la guerra está indicado por medio de las chozas de los germanos. En la segunda zona, á la izquierda, el emperador, sentado en su tribunal, celebra consejo de guerra con sus generales; á la derecha, el propio Trajano comienza la campaña con los sacrificios rituales.

En la tercera zona, los soldados, dirigidos también por Trajano, cortan árboles para construir un campamento. En la cuarta zona está ya representado un primer combate con los bárbaros.



La Columna Trajana.

En la zona inferior está representada la corriente del Danubio, que surcan infinidad de embarcaciones romanas; el dios del río levanta su cabeza de las aguas para ver pasar el ejército romano, que deja sus cuarteles de invierno y atraviesa el río por un puente de barcas.

En la segunda zona, á la izquierda, Trajano arenga á sus soldados desde lo alto del tribunal; á la derecha, los veteranos construyen un campamento. En la tercera zona, á la derecha, otros soldados abren una zanja, mientras un grupo de soldados de caballería cruza un puentecillo de tablas.



Fig. 682.—VILLA ADRIANA. Habitaciones para hospedería.

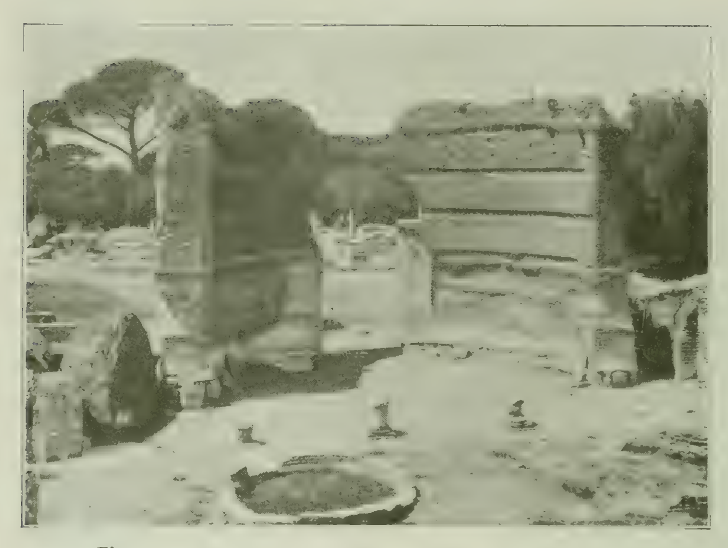


Fig. 683.— Villa Adriana. Ruinas del templo de Antínoo.

descubierto, que es el superior, con las esculturas del frontón, muestra que, sin ninguna duda, estamos delante del templo de Venus y Roma, proyectado por Adriano. Por iniciativa del emperador, las provincias orientales y el Egipto se llenaron de espléndidos monumentos; Adriano, dotado de un espíritu que podríamos llamar moderno, tenía gran afición á los viajes y con refinado eclecticismo se complacía en los monumentos antiguos de las lejanas provincias, que después trataba de imitar en Roma. Como testimonio de su afición por la Grecia, queda aún en Atenas la puerta triunfal llamada el arco de Adriano, que tenía que servir de ingreso á la nueva ciudad que el emperador pretendía erigir al lado de la vieja Atenas, ya en absoluta decadencia entonces (fig. 681). Lo curioso del arco de Adriano, en Atenas, es que, á pesar del espíritu crítico del emperador, queriendo hacer una obra puramente griega, como lo es el cuerpo alto, de finas molduras rectilíneas, en el cuerpo bajo trazó ya un arco de medio punto completamente romano.

En cambio, en su famosa villa construída



Fig. 684. — Bóvedas del Palatino.



Fig. 685. — Estucos decorativos de las bóvedas.



Fig. 686.—Fachada del Panteón (estado actual). ROMA.

en las afueras de Roma, adviértese un prurito de aficionado á las cosas exóticas, queriendo imitar á veces los templos egipcios y orientales. Las ruinas de la villa Adriana son todavía hoy gigantescas construcciones medio destruídas; las bóvedas, descarnadas de sus estucos, cubren aún á veces espacios vastísimos (figs. 682 y 683). La residencia imperial contenía un teatro, grandes bibliotecas, baños, hospederías, templos de cultos latinos y orientales, y debía estar llena de estatuas y tesoros artísticos de todo género. Los campos de ruinas de la villa Ad iana han procurado una parte importantísima de las esculturas de los museos de Roma y del extranjero; durante el Renacimiento fueron inagotable mina de mármoles preciosos; el emperador, que disfrutaba de la paz que habían procurado las campañas de Trajano, su padre adoptivo, debió reunir en este palacio los orig nales, ó por lo menos copias muy fieles, de muchas obras maestras de la antigüedad.

En tiempo de Adriano se ejecutaron también en el Palatino grandes reformas; las subconstrucciones de bóvedas inmensas que hasta ahora habíanse llamado el palacio de Tiberio, por los sellos de los ladrillos, deben atribuirse á la época de Adriano (fig. 684). La particularidad de ser las obras del imperio de bóvedas de ladrillo con estucos, desarrolló de una manera extraordinaria el fino arte de los relieves decorativos, que cubren de figuras y adornos las partes altas de la construcción (fig. 685). No hay que decir que estos relieves iban siempre pintados, muchas veces formaban recuadros de mo duras, y en el centro destacábanse las graciosas figurillas labradas hábilmente por los estucadores romanos.

Pero cuando las bóvedas eran de extremada dimensión, entonces se recurría á los casetones. Así era, por ejemplo, la cúpula del edificio que se llamó

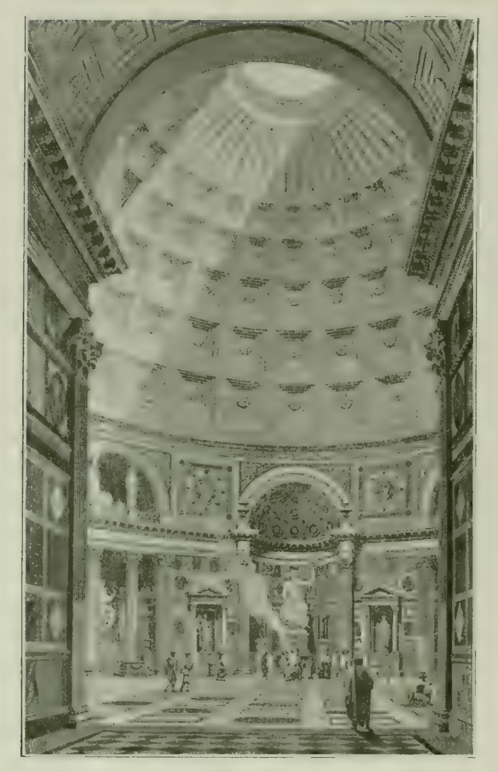


Fig. 687. — Interior del Panteón (reconstrucción).

Panteón, reconstruído totalmente por Adriano (figs. 686 y 687). El Panteón de Roma fué emplazado en un lugar que debía estar ya ocupado por parte de las antiguas termas de Agripa, cuyas subconstrucciones pueden verse continuadas en la planta por su parte posterior. El pórtico, con sus robustas columnas de pórfido, debió ser también en parte el mismo de las termas de Agripa; por esto Adriano conservó también el nombre del gran ministro de Augusto en el friso de la fachada, pero el interior de la sala circular y la gran cúpula de 42 metros de diámetro es obra de la época de Adriano. La media naranja de la cúpula tiene una abertura redonda en su parte alta, por donde entra la luz; toda la bóveda es una masa concrecionada con nervios y arcos de ladrillo, rellenados de hormigón. La cúpula del Panteón fué el modelo donde aprendieron los arquitectos del Renacimiento; de ella tomó sus ideas Brunelleschi, el autor de la primera cúpula moderna en Florencia, y se conservan los dibujos de Rafael, deliciosos croquis que el gran pintor y arquitecto tomaba del edificio romano (fig. 689). El Panteón está todavía casi intacto, su pavimento es el del monumento antiguo; tan sólo al transformarlo en iglesia se modificaron los nichos laterales, convirtiéndolos en altares. Conserva aún su puerta antigua de bronce, que debía ser dorada y policromada. (Lám. XXXIV.)

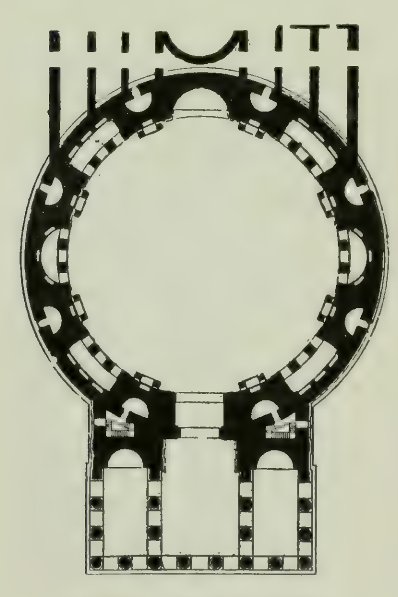


Fig. 688. — Planta del Panteón.

Interiormente, vemos en el Panteón cómo se han conservado las líneas de la arquitectura griega en las pilastras corintias y frisos, pero ya combinadas con las bóvedas características de la construcción romana. La misma supervivencia de los órdenes griegos se puede ver en los grandes edificios religiosos de la época siguiente: el



Puerta del Panteón (restauración). ROMA.

templo de Antonino y Faustina, en el Foro romano (figura 690), el templo del Sol en el Quirinal, de planta simplicísima (figura 691), pero con riquísimos frisos y cubierto ya de bóveda, y, por fin, el grandioso templo de Neptuno, en Roma, donde está instalada actualmente la Bolsa de valores, acaso aún del tiempo de Adriano (fig. 692). Las altísimas columnas del templo de Neptuno descansan sobre un basamento ó *podium* con trofeos militares alternados con figuras femeninas, que son las representaciones de las diversas provincias del imperio. Los tipos de las provincias son una de las creaciones más originales del arte romano, aunque algunas de estas figuras reproducen motivos de los relieves funerarios áticos, por su actitud melancólica, sumisa, y las manos plegadas; sin embargo, tienen otras eminente carácter cívico y con sus atributos hacen alarde de las riquezas de cada región, que aportan como tributo á la Roma eterna. Unas visten sencillo manto y ofrecen las espigas ó frutos propios de su país; otras, como *la Hispania,* se presentan con coraza, como si estuvieran aún armadas para combatir á los pueblos bárbaros al lado de la madre Roma (fig. 693).



Fig. 689. — La puerta del Panteón en el siglo XVI.
Dibujo de Rafael de Urbino.

Como arquitectura funeraria ya hemos visto que Trajano fué enterrado en su Foro, pero además se conservó el tipo de mausoleo imperial iniciado ya por Augusto, que era un gran edificio circular con su cámara interior para el sar-



Fig. 690. — Templo de Antonino y Faustina. *Foro romano.*

cófago. Quedan todavía restos colosales del mausoleo de Adriano, transformado por los Papas en el castillo de Santángelo: su enorme masa domina aún hoy la mitad de Roma, en la orilla derecha del Tíber. Para llegar al mausoleo de Adriano había que atravesar un puente adornado con estatuas (fig. 694); la torre gigantesca del sepulcro estaba rodeada de dos pisos de columnas y remataba con una cúspide cónica, en cuyo extremo había una gran piña de bronce dorado que se conserva actualmente en el Vaticano. Toda la torre se hallaba dentro de un recinto cuadrado que formaba como un patio con pórticos interiores.

Fig. 691. — Planta del templo del Sol. Roma.

Más modestos, pero también de la forma de torre cuadrada ó circular, son muchos de los edificios funerarios de la Vía Appia; las vías romanas, en la inmediación de la ciudad, servían de cementerios y los monumentos funerarios erigidos en la Vía Appia puede decirse que estaban contiguos unos con otros y formando como una especie de inmensa avenida de sepulcros (fig. 695). La Vía Appia, en Roma, es famosa porque conserva, descarnados de su decoración marmórea, los macizos que formaban el cuerpo interior de estos sepulcros, y son tan abundantes, que todavía hoy hacen variar románticamente



Fig. 692.—Zócalo del templo de Neptuno, en Roma.

la silueta del paisaje romano. Pero si la Vía Appia, por ser el camino que conducía á las tierras de la Campania y de la Italia meridional, era el cementerio de moda y el preferido de los patricios romanos, no dejan de tener también algunas ruinas de sepulcros las demás vías que atraviesan el Lacio: la vía Latina, la Tusculana y Ardeatina, y otras que todavía arrancan de Roma.

Pasemos ahora á la escultura. Algo hemos tenido que anticipar ya de ella hablando de la decoración de algunos monumentos, como el arco de Tito y la columna Trajana. Un interesante ejemplo de relieve conmemorativo de un hecho histórico del tiempo de Adriano, es el que publicamos en la fig. 680, que representa el acto de la dedicación del templo de Venus y Roma. Las figuras del primero y segundo término ofrecen también la ingeniosa combinación de planos que da la perspectiva á las del arco de Tito. De pocos años después se conserva un monumento muy importante: otra columna triunfal dedicada á Marco Aurelio; los relieves del rótulo helizoidal, representando las campañas del emperador filósofo, son de mucha menos fuerza artística que los de la columna Trajana. En la base se ve una singular representación, figurando en una de las caras la apoteosis de los progenitores del emperador, Antonino y Faustina, llevados entre dos águilas por un genio alado (fig. 696). Sólo otros dos personajes semidivinos contemplan la escena: Roma sentada sobre trofeos militares y el *genius loci* del Campo de Marte,—donde habían sido quemados los cuerpos de los dos emperadores,—una divinidad local que está recostada en el suelo y apoya una mano en el gran obelisco de Augusto, que se ele-



Fig. 693.—Provincia Hispánica.

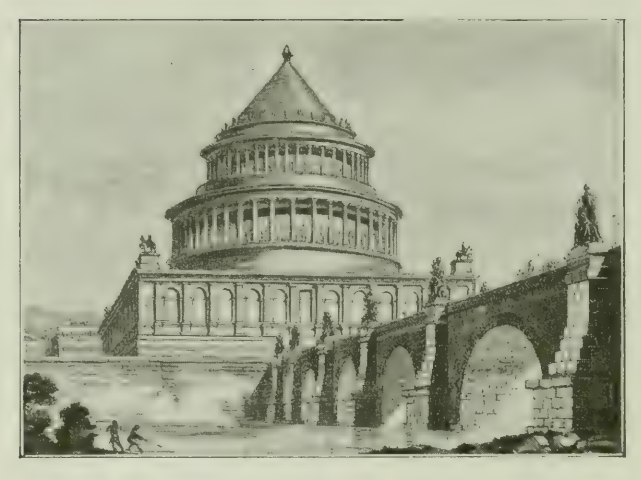


Fig. 694.—Restauración del mausoleo de Adriano. Roma.

vaba allí cerca. Es el mismo asunto del camafeo de la apoteosis de Germánico, pero más seco, oficial y mitológico; en lugar de los retratos vivos de la familia del emperador, sólo estas dos figuras de un idealismo convencional.

En este relieve de la base de la columna de Marco Aurelio, el asunto está expresado con una claridad acaso excesiva, faltándole el fondo pintoresco de las obras anteriores. Lo mismo pasa con otras esculturas conmemorativas del museo del Capitolio, que formaban los plafones decorativos de un arco triunfal de Marco Aurelio en Roma; las escenas de sacrificio y de cortejos triunfales están esculpidas con cierta grandiosidad, perjudicada con la monotonía del arte oficial del imperio, que comenzaba ya á languidecer en la mitad del siglo II. En cambio, en 1903 fueron descubiertos en Efeso, cerca de las ruinas de la gran biblioteca, varios magníficos relieves que debían pertenecer á un monumento erigido para conmemorar la expedición de Marco Aurelio contra los partos (fig. 697). El arte de estos relieves oficiales que hallamos en Asia, es mucho más viril que en los de Roma, los recuerdos de la tradición helenística son visibles en muchos detalles. El emperador sube al carro triunfal guiado por la Victoria, mientras Roma retiene las bridas de los caballos; detrás de ella está el Sol, con una corona de rayos, y en el suelo la Tierra Madre con el cuerno de la abundancia. El conjunto no carece de movimiento y de grandeza; hay en él como un reflejo del arte de los escultores descendientes de los que labraron el friso del altar de Pérgamo, que brilla aún al cabo de cuatro siglos en las ciudades asiáticas.



Fig. 695.—La Via Appia, cerca de Roma. Restauración.

Si en los relieves conmemorativos comienza á manifestarse



Fig. 696. — Base de la columna de Marco Aurelio. *(Jardín de la Piña.)* ROMA.

cierta decadencia, en cambio, en los retratos, continúan los escultores romanos haciendo maravillas todo el segundo siglo después de J.C. Ya hemos visto en



Fig. 697.— Relieve triunfal de Marco Aurelio, descubierto en Éfeso. *(Museo de Viena.)*

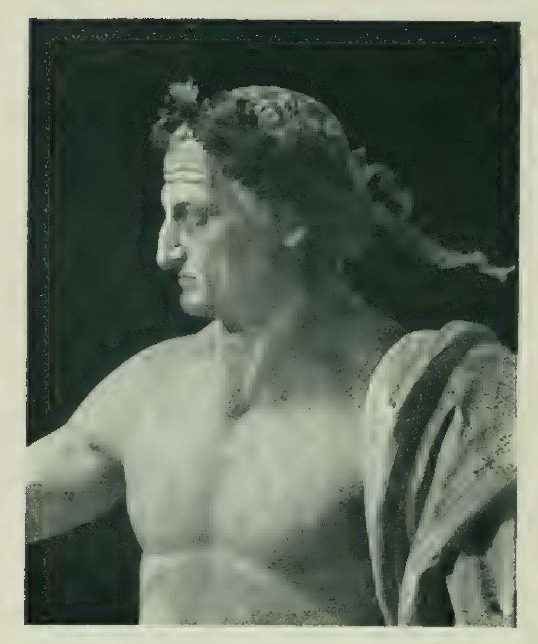


Fig. 698. — Retrato de Nerva. *Vaticano.*

la fig. 666 el retrato de Vespasiano, de complexión obesa, propia de los Flavios, tan llena de naturalismo. Por lo general, se hacían representar togados, pues su tipo no se prestaba para revestir la coraza imperial del Augusto esbelto de Prima Porta. Una excelente estatua de Nerva, sentado, se conserva en el Vaticano (fig. 698); repite el tipo del monarca sentado, con el manto que pende del hombro izquierdo y no cubre más que las piernas, como el de Tiberio, que hemos reproducido en el capítulo anterior. Este retrato de Nerva es una obra admirable de los escultores de la época; su figura vulgar, con la frente llena de arrugas, se engrandece por la posición majestuosa que tiene el conjunto de la estatua. De Trajano y Adriano se conservan más retratos que de ningún otro emperador; es el período de mayor pujanza del Estado romano; las provincias, rebosando prosperidad, merced á los beneficios de una administración paternal, reclaman para honrarla una imagen del emperador, grande ó pequeña. De Marco Aurelio se conserva en Roma la única estatua imperial á caballo que conocieron los artistas del Renacimiento y que ha servido de tipo á todas las modernas estatuas ecuestres (fig. 699).



Fig. 699. — Estatua ecuestre de Marco Aurelio. ROMA.



Fig. 700.—Busto de Antinoo. *Vaticano.*

A veces la adulación de las ciudades y provincias llega á elevar un templo al emperador divinizado, y á menudo piden también los retratos de la emperatriz y de otros personajes de la casa reinante. Tenemos bien identificada la serie de estos parientes más próximos de los emperadores, como Plotina, esposa de Trajano, ó Sabina, de Adriano, y las dos Faustinas, esposas de Antonino Pío y Marco Aurelio.

Pero de todos estos personajes secundarios, acaso del que se hayan conservado más retratos es del famoso Antinoo, el joven bitinio favorito de Adriano. Este oriental, de belleza rara, tuvo precozmente un fin misterioso, ahogándose, acaso por alguna superstición asiática, en las aguas del Nilo, para procurar con su sacrificio la felicidad del emperador. El recuerdo de Antinoo persiguió toda la vida á Adriano, que á su memoria hizo edificar una ciudad en Egipto, y fué elevado á la categoría de semidiós. Los escultores imperiales, para labrar su retrato idealizado, crearon un tipo artístico nuevo, que es el último producto original del arte clásico. Sobre un ancho pecho apolíneo colocaron la cabeza sensual de Antinoo con sus rizos báquicos, formando un contraste de robustez y de sensualidad afeminada que constituye un conjunto originalísimo, una verdadera creación (fig. 700). Fijado el tipo, Antinoo se representó de mil maneras; vestido con manto sacerdotal, de pie ó sentado como un dios, ó en una posición familiar, como en el maravilloso relieve que lo representa



Fig. 701.—Antinoo. *Villa Albani.*



Fig. 702. — Mujer bárbara prisionera.
Logia dei Lanzi. FLORENCIA.



Fig. 703. — Retrato de vestal. ROMA.
(Museo de las Termas)

con una guirnalda y hoy se conserva en la quinta que fué del cardenal Albani (fig. 701).

Otro tipo ideal muy repetido en tiempo de los Antoninos, es el del bárbaro prisionero, creado acaso con las guerras de Trajano, que por el contacto con las poblaciones germánicas habían estimulado la imaginación de los escultores para producir una sintética alegoría de las razas vencidas. Era *el bárbaro* representado con las manos atadas ó plegadas, vestido con una túnica ceñida y bragas, y en la cabeza un gorro, para indicar que habitaban regiones mucho más frías. Su fisonomía, siempre estereotipada como de un tipo fijo, muestra un hombre de nariz chata, largos cabellos y pequeña barba que cuelga sobre el pecho. Paralelo á este tipo masculino del bárbaro prisionero, creóse el femenino, una mujer germánica igualmente con larga cabellera y cabeza también inclinada, en gesto sumiso y de reposo, pero mostrando en su expresión todo el intenso dolor de sentirse prisionera (fig. 702). Estos son

realmente, los tipos de Antinoo y del bárbaro germano, los últimos tipos nuevos que crea el arte antiguo; pero la escultura continuó haciendo maravillas en los retratos, y acaso con mayor éxito en los de los patricios, y hasta humildes burgueses, que no en los retratos idealizados de los emperadores, que muchas veces debieron ser labrados por docenas, según un modelo que poco á poco iba desfigurándose. Es interesante, gracias á ciertos detalles, como, por ejemplo, el tocado, la edad, poder fijar casi el año mismo en que fueron esculpidos; porque el peinado ó las maneras de vestirse á la moda revelan la fecha en que las personas reales las usaron, como ya lo hemos visto en la época de los Césares. Así el admirable retrato de la Vestal máxima (fig. 703), encontrado en la casa de las vestales del Foro romano,



Fig. 704.— Julia, hija de Tito. *Vaticano.*

debe ser de la época de Trajano, porque lleva el peinado que usó siempre Plotina. Pronto este peinado se fué levantando con postizos hasta formar como una corona de cabello sobre la frente (fig. 704). Pero la perla de todos los retratos con el peinado alto rizado que llevaba Julia, la hija de Tito, es uno del Museo del Capitolio, que reproducimos en la fig. 705. Pronto la moda cambió por completo; en los reinados de Antonino y Marco Aurelio se adopta el tocado con el pelo partido y ondulado



FOT. ANDERSON.

Fig. 705.— Retrato de dama romana, con el tocado del tiempo de los Flavios. *Capitolio.*



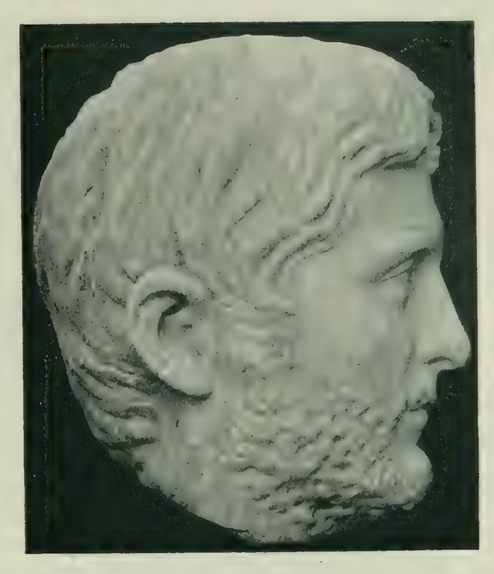
Fig. 706.—Dama hispano-romana con tocado del tiempo de los Antoninos. *(Museo Madrid)*

que llevan también las dos Faustinas (fig. 706). Éste ya debió aparecer en la época de Trajano; en el arco de Benevento vemos unos frisos con Victorias pareadas que sostienen unas guirnaldas, y mientras una de ellas lleva el peinado alto todavía, la otra ya lo usa bajo y ondulado. Un grupo de madre é hija, de la colección Chatsworth, en Inglaterra, muestra un detalle más curioso: mientras la madre lleva todavía el tocado alto y con bucles, la niña, más adelantada en la moda, ha adoptado ya el peinado de pelo partido y ondas paralelas. (Lámina XXXV.) Finalmente, en el precioso grupo funerario del Vaticano que representa á dos esposos sobre su tumba (figura 707), la mujer lleva el cabello simplemente partido, como un presagio de la simplicidad cristiana. ¡Qué dulce afecto también en aquel grupo! La mujer apoya las manos en el esposo, sin separarse ni aun en la muerte del que fué el compañero de su vida. Es el mismo sentimiento de piedad familiar de las estelas



Fig. 707.—Grupo funerario de dos esposos. *(Museo Vaticano)*

griegas, pero con un nuevo acento de dignidad romana.


Fig. 708.—Patricio romano del tiempo de Adriano.

Así en retratos de gentes desconocidas, los escultores, también anónimos, de Roma y de provincias hicieron obras maravillosas de belleza y de realismo durante todo el segundo siglo. Véase, por ejemplo, la cabeza que reproducimos en la fig. 708, encontrada hace poco en Anzio y con la barba corta de la época de Adriano; nada sabemos de su nombre, ni del autor que ejecutó aquel prodigio de retrato. De otro *romano de Roma*, del segundo siglo, es el busto del Vaticano de la fig. 709, que en un principio se había creído obra del último tiempo de la república, juzgando por su realismo, pero cuya cabellera y la barba afeitada son de la época de Trajano. Además, otro signo de esta época es el busto, el modo de cortar la parte anterior del pecho que fué peculiar de este período imperial, porque mientras en la época de Augusto la cabeza va sólo con el cuello y la parte alta del pecho, éste va aumentando y acaba por añadirse también casi todo el tórax. Es característica, además, la manera de figurar los ojos en la época

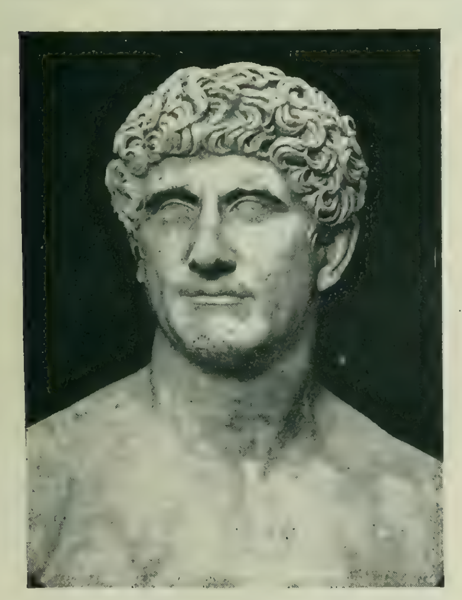

Fig. 709.—Retrato de un romano de la época de Trajano. *(Museo Vaticano)*


Fig. 710.—Romano de la época de Adriano. *(Museo de Nueva York)*



Fig. 711.—Un veneto. *(Museo de Aquilea)*

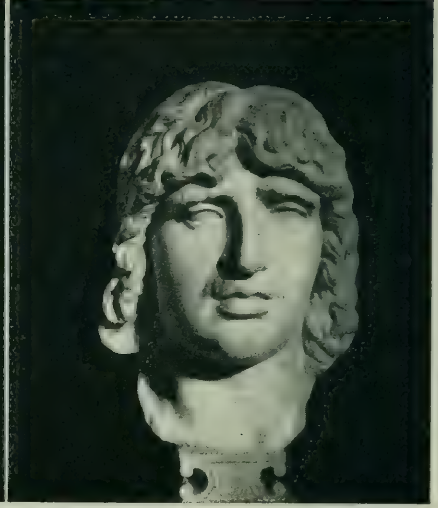


Fig. 712.—Un germano. *(Museo Británico)*

de Adriano; entonces se empezó á marcar, no sólo el círculo de la pupila, sino también un pequeño hueco, que, dando sombra, formaba el negro del ojo, como en el retrato de la fig. 710. No ya en la capital solamente, sino en todos los centros importantes de provincias, encontramos bellísimos retratos de esta época, de personajes locales, que sin duda fueron ejecutados en el mismo lugar.

En la fig. 706 ya hemos reproducido el retrato de una dama hispana, pero podría formarse una larga galería iconográfica interesantísima de estos provincianos del segundo siglo, cada uno con su tipo característico. El sentido realista de los escultores romanos los llevaba á interpretar maravillosamente, no sólo el *etnos*, es decir, el espíritu de cada raza, cosa que ya habían hecho los escultores griegos, sino peculiares detalles de cada individuo, como las orejas salientes del viejo flaco del Museo de Aquilea (fig. 711). Dotados de vida maravillosa, estos retratos de los museos de provincias se nos presentan más llenos de personalidad que los de los emperadores, siempre algo idealizados. La audacia en disecar las humildes fisonomías de los individuos que retratan los escultores romanos, sólo puede compararse con la de las obras de los pintores holandeses y españoles del siglo XIV. La cabeza del germano de la fig. 712 tiene algo de im-



Fig. 713.—Un griego. *(Museo de Atenas)*



Retratos de madre é hija. (*Colección Chatsworth.* Inglaterra.)



Fig. 714.—Un español *(Museo de Madrid)* Fig. 715.—Un dacio. *(Museo de Viena)*

personal, repitiendo el tipo del bárbaro; pero el griego de la fig. 713 es ya un personaje real, uno de aquellos atenienses de la decadencia, que, al decir de San Pablo, *pasaban el tiempo diciendo y escuchando novedades.* El retrato del viejo con verrugas, procedente de Córdoba, en el Museo de Madrid, parece el de un hacendado andaluz de nuestros días (fig. 714); el dacio de la fig. 715 refleja también, en la expresión de su mirada, no sólo el gesto exótico de otra raza, sino también algo de muy personal y propio de la persona retratada.

Vamos á ocuparnos ahora otra vez de la evolución de los estilos en la decoración monumental, en la que fueron maestros incomparables los artistas



Fig. 716.—Danza guerrera. *(Museo del Vaticano)*



Fig. 717. — Relieve de las rosas. (*Museo Laterano*)

romanos. Ya hemos visto en el cuerpo inferior del *Ara Pacis* cómo las hojas de acanto llenaban una pared, descomponiéndose en una agradable variedad de hojas en relieve y de fondo plano. La conquista de este fondo y su completa desaparición más tarde, lleno absolutamente por el relieve, son la obra del arte romano y lo que constituye uno de los síntomas de la evolución de su estilo. Sin embargo, como ya decíamos al tratar de los estilos de decoración mural, los diferentes sistemas de interpretar la escultura no guardan siempre un riguroso orden cronológico. En el graciosísimo relieve de la danza guerrera del Vaticano (figura 716), el motivo de la danza militar haría creer que data del tiempo de Trajano, y, con todo, el contraste en el fondo claro y las sombras de las figuras es lo que constituye su principal fuente de belleza. El águila de la iglesia de los Santos Apóstoles (fig. 1) está también dispuesta sobre un gran fondo, su gran corona marca una sombra violenta, como el cuerpo del águila, sobre el rectángulo llano del fondo. Poco á poco, las hojas finas de bajo relieve se aplanan en el campo, mientras algunos elementos de bulto proyectan sombras fuertes, como en el finísimo pilar de las rosas, de la época de Adriano (fig. 717). Es el estilo ilusionista de los relieves históricos aplicado á la decoración; el efecto de la perspectiva por la combinación de las dos clases de relieve es el mismo ya explicado para las composiciones del arco de Tito.

Pronto estas decoraciones del fondo aumentan en importancia y va desapareciendo la parte lisa, y el claro obscuro está casi igualmente repartido, como en el bellísimo relieve del Foro Trajano, con los ángeles vertiendo agua y un vaso en el centro (fig. 718). Así son también los frisos del templo del Sol en el Quirinal, de la época de Adriano, y acentuándose esta tendencia cada vez más, los acantos, más gruesos y abundantes, acaban por llenar el fondo por completo, como en el friso de la fig. 719. El aspecto del relieve vuelve á ser el de un plano claro, porque toda la decoración ha venido á formar una nueva superficie más alta; no hay ya apenas contrastes de luz y sombra. Esto obliga entonces á dibujar de nuevo el tema decorativo con huecos profundos, que recortan las

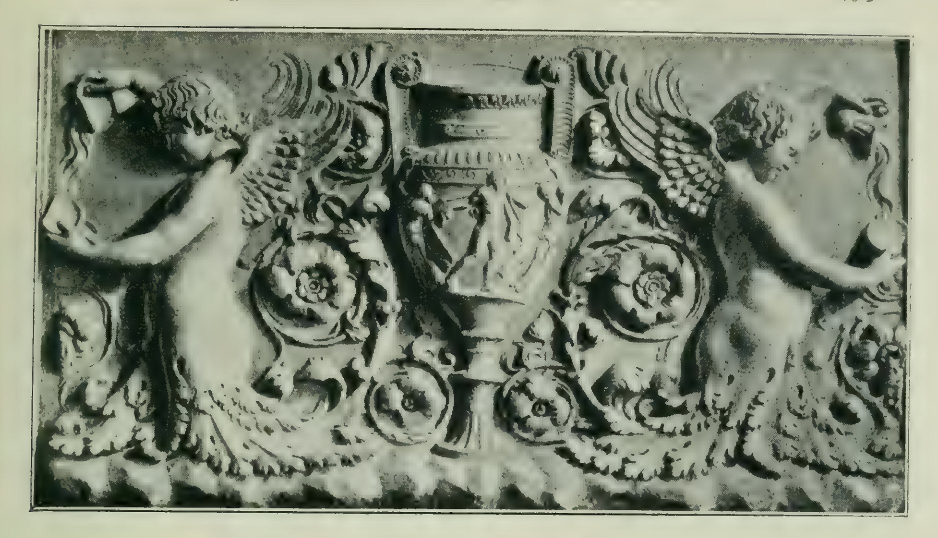


Fig. 718. — Relieve del Foro Trajano. *(Museo Laterano)*

hojas con negro, como en el precioso friso de la viña, del Museo Laterano, que debe ser ya de los últimos años del siglo segundo (fig. 720). El efecto que en el relieve augústeo se conseguía con el claro del fondo, que rodeaba de blanco luminoso las hojas en relieve, ahora se obtiene con el negro del fondo, que recorta el contorno de las hojas que llenan casi todo el plano de la decoración. Este método será adoptado por el arte cristiano y el bizantino; en el Oriente sobre todo fué empleado con preferencia. Allí, con su luz intensa, las sombras eran tan negras que el relieve tenía que marcarse con estos fondos tan recortados, para que la sombra de una parte no pudiera desfigurar otros dibujos del propio relieve. El monumento donde este método fué empleado con más éxito es, sin duda alguna, el maravilloso friso del castillo mesopotámico de M'schatta, que ha sido trasladado por entero en nuestros días al Museo de Berlín (fig. 721).

Estas observaciones sobre las diferentes clases del relieve decorativo romano, fueron iniciadas en la obra transcendentalísima de A. Riegl: *Die spätrömische Kuntsindustrie*, en la que estudió por primera vez la evolución siempre

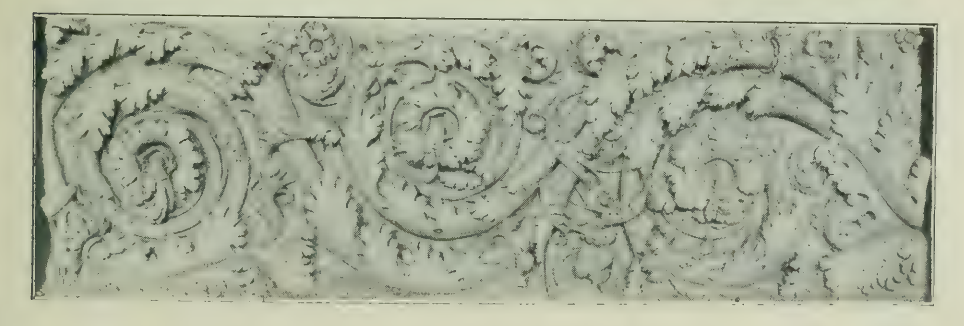


Fig. 719. — Relieve de principios del siglo segundo. *(Museo Laterano)*



Fig. 720. – Friso de la viña. *(Museo Laterano)*

progresiva del arte, aun en los tiempos que aparecen como épocas de decadencia. Así lo que perdía el arte romano de vida y de naturalismo, lo ganaba en impresionismo primero, después en riqueza y estilización. Estos cambios tan profundos del gusto y de la técnica, han tratado de explicarse por la intervención en Roma de elementos orientales; pero hoy se cree de nuevo en la evolución paralela del arte romano y el arte helenístico del Oriente; por lo menos, hay que reconocer que el friso de la viña del Laterano (fig. 720), donde los principios del fondo obscuro y de la decoración plana aparecen ya tan hábilmente aplicados, es de dibujo muy romano aún y anterior á todo lo que se hizo de este género en Oriente; anterior al menos de tres siglos al friso de M'schatta, que puede presentarse como ejemplo culminante de este estilo de decoración (fig. 721).

Así el arte romano sigue una hélice ascendente, no se estaciona ni cae en la vulgaridad. El progreso es general en todas las artes y tiende hacia la misma dirección. El impresionismo de los relieves, con su perspectiva aérea, se encuentra también en la pintura; los frescos y ornamentaciones, en lugar de ser principal-

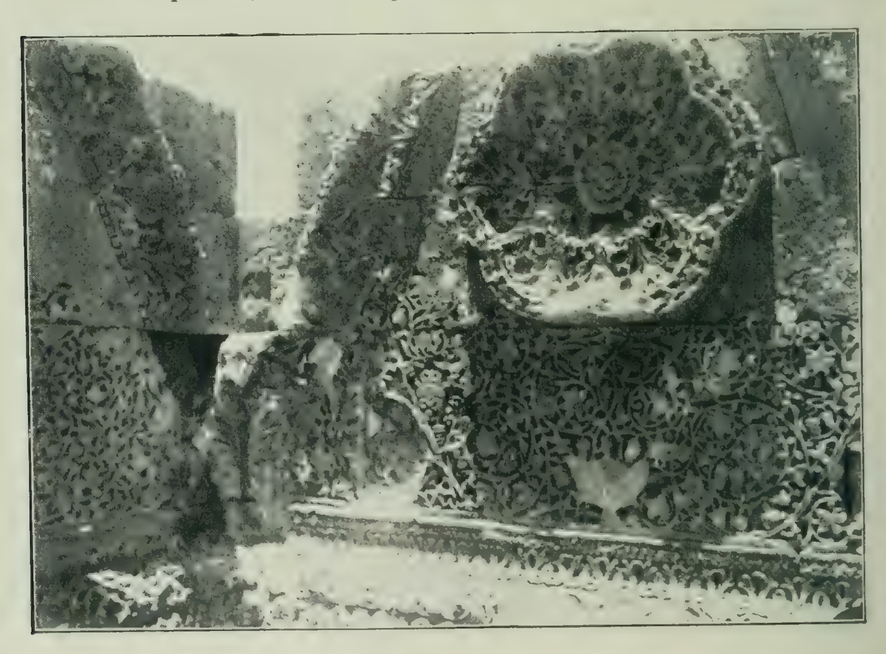


Fig. 721.— Friso del castillo mesopotámico de M'schatta. *(Museo de Berlín)*



Fig. 722. — Miniatura de un manuscrito del Virgilio. *(Biblioteca Vaticana)*

mente dibujados por contornos, son, de cada vez más, un conjunto de manchas de color ingeniosamente combinadas para producir su efecto á distancia. Además, encontramos en la pintura el mismo *estilo continuado*, de representaciones unas al lado de las otras, describiendo cronológicamente una acción, como en la columna Trajana. La miniatura de un manuscrito de Virgilio que reproducimos en la fig. 722, es un ejemplo curioso de este estilo continuado. Describe en dos tiempos el episodio de Laoconte, de la *Eneida*. A la izquierda, Laoconte como sacerdote, se prepara á sacrificar una víctima delante del templo, pero en el mar, que se ve en el ángulo, aparecen las dos serpientes que han de estrangularlo, A la derecha del mismo cuadro está ya representada la muerte de Laoconte y de sus hijos, junto al ara misma que se ve en la escena anterior. Ambos cuadros no están separados por ninguna línea ni marco, como tampoco lo estaban las escenas sucesivas de la columna Trajana. Esta convención ó libertad es de extraordinarias consecuencias en la historia del arte, porque en la Edad media las representaciones cristianas podrán acumularse en un mismo cuadro, ilustrando, no un momento de la acción, sino toda una historia.

La miniatura que reproducimos del Virgilio que se guarda en el Vaticano, pertenece ya á un códice ó manuscrito del siglo quinto, pero debe repetir groseramente un modelo antiguo. Para nuestro objeto, que es tan sólo dar una idea del estilo continuado en la pintura, cumple el mismo efecto que el original, aunque artísticamente las miniaturas sean de un arte muy inferior.

Resumen.— Después de los emperadores de la familia Julia, durante las dos nuevas dinastías de los Flavios y los Antoninos el arte romano sigue siempre un progreso ascendente. Vespasiano, el primero de los Flavios, construyó un nuevo palacio en el Palatino y el anfiteatro, llamado Coliseo, en el lugar que ocupaban los jardines de Nerón. Para conmemorar la toma de Jerusalén se levanta el arco de Tito, y éste y Domiciano erigieron en la capital varios edificios suntuosos. Durante el largo reinado de Trajano la administración paternal del imperio da origen á una era de

prosperidad durante la cual se edifican monumentos de utilidad pública en todo el mundo romano. Testimonio de las liberalidades de Trajano es el arco de Benevento, y como recuerdo de las campañas del emperador, queda el Foro, con la columna historiada sobre su sepulcro. Adriano siente gran afición por la arquitectura, él mismo proyecta y dirige su templo de Venus y Roma. Prueba de sus gustos eclécticos es la villa Adriana, con grandes construcciones abovedadas, y en su tiempo se reconstruye totalmente el Panteón de Roma, con su cúpula colosal de 42 metros de diámetro. En tiempo de Marco Aurelio se levantan una nueva columna triunfal, un arco, del que se conservan los relieves en el Capitolio, y el templo, todavía en pie, de Antonino y Faustina en el Foro romano. Acaso sea de la época de Adriano el templo de Neptuno, con su zócalo de las figuras de las Provincias, nuevas representaciones de todas las naciones sometidas al imperio. Como últimos tipos de creación del arte antiguo deben considerarse las estatuas de los bárbaros prisioneros y el tipo idealizado de Antinoo, el favorito de Adriano. Los retratos son aún durante toda esta época de extraordinario realismo, no sólo los de los emperadores, sino también, y acaso más bellos todavía, los de simples particulares, anónimos ciudadanos de Roma y las provincias. La decoración, en un principio fina y de poco relieve, va ganando el espacio del fondo claro, desnudo, hasta acabar por llenarlo completamente, lo que obliga á recortar el dibujo con huecos que marquen de nuevo la forma con sus obscuras siluetas.

BIBLIOGRAFÍA. — COURBAUD: *Les bas-reliefs romains à representations historiques*, 1899. — HUELSEN: *Le forum romain.* — FROENER: *La Colonne Trajane*, 1875. — CICORIUS: *Die reliefs der Trajanssäule*, 1896. — FROTHINGHAM: *The triumfal archs at Beneventum*, 1893. — P. GUSMAN: *La ville impériale de Tibur*, 1904. — BERNOUILLI: *Romische Iconografie*, 1894. — P. GUSMAN: *L'art decoratif à Rome, de la fin de la République au IV siècle*, 1905. — A. RIEGL: *Die spätrömische Kuntsindustrie*, 1901. — S. STRZYGOWSKI: *Orient oder Rom*, 1901.

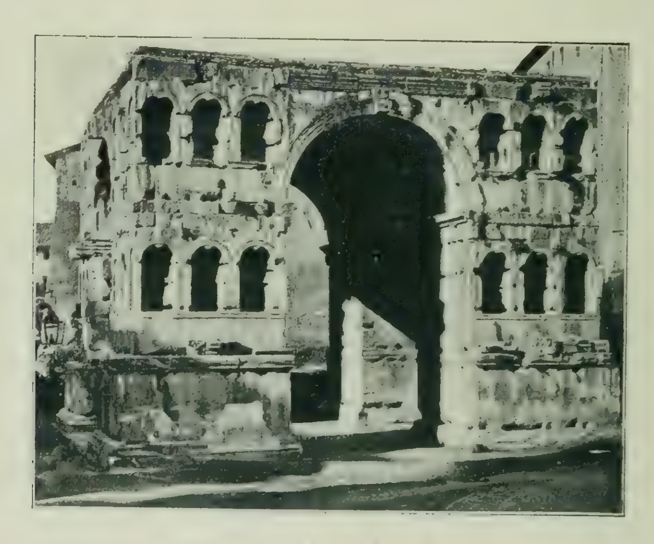


Fig. 723. — Arco de Jano. ROMA.



Fig. 724. — Las excavaciones de Ostia.

CAPÍTULO XX

EL ARTE ROMANO EN PROVINCIAS. — TRABAJOS DE COMUNICACIÓN Y URBANIZACIÓN. EL ARTE DE LAS LEGIONES. — EL ARTE ROMANO EN ORIENTE. — LOS CULTOS ORIENTALES. LA DECADENCIA DEL ARTE EN ROMA.

Hacia la mitad del segundo siglo después de Jesucristo, el gobierno imperial había cubierto al mundo romano de vías de comunicación. Las anchas carreteras, empedradas de losas poligonales, que arrancaban de las puertas de Roma, extendían después, bifurcándose, sus ramales en todas direcciones. Se conserva una copia medioeval, bastante fiel, de un mapa romano de todo el imperio, con muchas de las principales ciudades y hasta á veces las hospederías de los caminos; allí vemos, por ejemplo, la posada del Foro Appio, á una jornada de Roma, donde los cristianos fueron á recibir á San Pablo en su viaje á la capital. La fidelidad de este mapa, llamado «la tabla de Peutinger», del nombre de su posesor, antes de que pasara al Museo de Viena, se comprueba perfectamente con los itinerarios ó listas de ciudades de la época romana, que para ciertos viajes poseemos aún. En el plano de Peutinger la configuración de las comarcas resulta bastante equivocada, pero, en cambio, es muy exacto al señalar la posición relativa de las ciudades y regiones. Así en la fig. 725, que reproduce sólo la Italia central, aparece la península de anchura desproporcionada respecto á los dos brazos de mar que tiene á cada lado, el Adriático arriba, con la Dalmacia, y el Mediterráneo, con las tierras colonizadas del Africa del Norte. Roma está representada por una reina en su trono, y así se indican también, en el mismo



Fig. 725. — Un fragmento de la «tabla de Peutinger» con el plano de las vías romanas.

plano, Antioquía y Alejandría; es muy curiosa la vista del puerto de Ostia, con sus almacenes y el faro en medio del mar.

Las excavaciones de Ostia, en estos últimos tiempos, han puesto en evidencia lo qué eran los grandes centros marítimos del imperio con su mescolanza de razas (fig. 724); además de las vías con los *docks* y depósitos para el grano, ó el aceite y el vino, no faltan los templos propios de todas las religiones, aun las más exóticas del imperio, y los lugares de esparcimiento para las colonias de comerciantes extranjeros, que tenían allí sus casas á la romana. Ostia era el puerto principal de Roma para las relaciones con el Africa; Puteoli, en el golfo de Nápoles, sostenía gran comercio con Alejandría; Brindis, en el sur de Italia, era más bien un puerto militar y de embarque para la Grecia y el Oriente.

Las grandes vías romanas conducían, atravesando los Alpes, á la Germania y las Galias, de allí á la Bretaña y España. En el paso estratégico del San Bernardo se han encontrado multitud de objetos votivos romanos, consagrados al *genius loci* ó divinidad tutelar de aquellos montes. España y las Galias estaban



Fig. 726.—El puente de Alcántara, cerca de Cáceres.

cruzadas en todos sentidos por estas carreteras; muchas vías modernas siguen actualmente el mismo trazado de las calzadas romanas. Casi todos los puentes de la península ibérica son aún romanos ó por lo menos reconstituídos sobre los pilares romanos. El puente de Alcántara, cerca de Cáceres, tiene en su entrada un pequeño templete, dedicado al propio puente divinizado; en él se practicaba un culto especial en agradecimiento de los servicios prestados al viajero por aquella construcción, que le ahorraba un largo rodeo (figs. 726 y 727).

Obras colosales de ingeniería, parecidas á los puentes, eran los acueductos para conducir el agua á las ciudades. Uno de ellos, en la Provenza, el *Pont-du-Gard,* es un verdadero puente que atraviesa el Ródano, con sus tres pisos de arcadas, corriendo el agua por un conducto del piso superior. El *Pont-du-Gard,* de altura extraordinaria, desafía aún con su magnitud la grandeza de aquel paisaje solitario de la garganta del Ródano. En España tenemos también casi intacto el acueducto de tres pisos de Segovia y el de Tarragona (fig. 728), quedando en pie los restos colosales del que debía ser el mayor de todos, el de Mérida, acaso ya del siglo quinto. Como ejemplo de acueducto romano sencillísimo, puede citarse el de Sevilla, llamado vulgarmente los caños de Carmona, porque hasta hace poco conducía á la ciudad el agua de aquella población vecina (fig. 729). En el Africa romana abundan también los acueductos; la preocupación del agua es aún la mayor de los colonos de aquellas provincias; había allí además un sistema completo de aprovechamiento de las aguas del invierno, con pantanos para embalsarla y canales para conducirla en las vertientes, á fin de que no se perdiera una sola gota. Los modernos colonos de Argelia y Túnez no

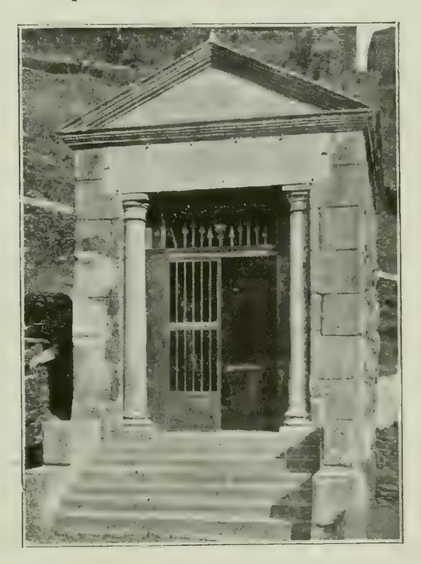


Fig. 727.—Templo del puente de Alcántara.

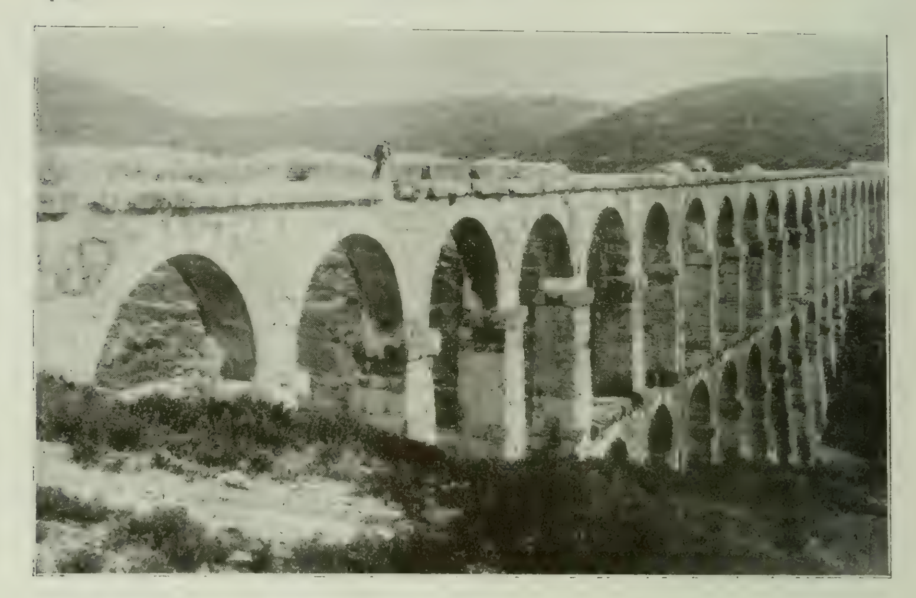


Fig. 728. — Acueducto llamado *Puente del Diablo.* TARRAGONA.

hacen la mayor parte de las veces más que restaurar este sistema hidráulico de los romanos, levantan de nuevo los muros de contención de los estanques y limpian los antiguos conductos del agua en las lomas de los pequeños valles.

Las puertas de las ciudades acostumbraban á estar flanqueadas por dos torres de defensa, lo mismo en Roma que en provincias; eran también construcciones semisagradas; sus emplazamientos se señalaban religiosamente en el *pomerium* ó recinto de las murallas. En algunas ciudades estratégicas tenían las puertas dimensiones colosales: la famosa *Porta nigra*, de Tréveris, en Germania, con sus tres pisos de pórticos, parece aplastar una regular catedral románica que está adosada á sus paredes (fig. 730). En España se conservan muchas puertas romanas de ciudades: son romanas también las torres de una de las puertas de Barcelona (fig. 731); varias ciudades de Castilla conservan aún las de su recinto, más ó menos modificadas en la Edad media.



Fig. 729. — Los caños de Carmona. SEVILLA.

Las murallas estaban á veces interrumpidas por torres cuadradas, como en Barcelona, ó circulares como en Lugo, que aún conserva intacto todo el recinto. Además, sin salir de España, podríamos citar las murallas de Tarragona, las de León, Avila, parte de las de Toledo, Mérida y Córdoba.

Fig. 730.—La *Porta nigra*. TRÉVERIS.

El interior de una ciudad romana estaba generalmente urbanizado según el antiguo patrón itálico, que imponía las dos vías principales, el *cardo* y el *decumano*, cruzándose en ángulo recto, desde los centros de los lados de las murallas. Este sistema era aplicado con más ó menos rigor según los accidentes del terreno y muchas veces quedaba desfigurado por algún ensanchamiento posterior del plano de la ciudad, pero casi siempre pueden reconocerse estas dos vías en las ciudades romanas. En el cruce acostumbraba á levantarse el foro, gran plaza á menudo porticada, con tiendas en su rededor, donde se hallaba la basílica ó tribunal. El mejor ejemplo conocido de foro de una pequeña ciudad de segundo orden es el de Pompeya; en la fig. 732 vemos la plaza rectangular, con las columnas nuevas de mármol que se estaban colocando cuando ocurrió la destrucción; la fig. 733 en cambio, muestra las

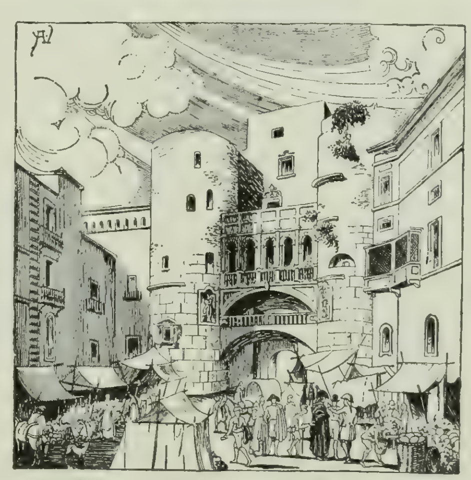


Fig. 731.—Las torres de la puerta romana de Barcelona en el siglo XVIII. (Dibujo hecho según una estampa de la época.)



Fig. 732. — Ruinas del Foro. POMPEYA.

partes antiguas, donde todavía quedan las columnas de ladrillo estucado. En esta figura vemos también una sencilla fuente pública, con una máscara, como las había también otras en las encrucijadas de las calles. En el fondo del foro de Pompeya se ve aún el alto basamento ó *podium* con parte de las columnas del templo de Júpiter; á cada lado se levantan aún los arcos de triunfo, descarnados de sus mármoles, que dedicados á los emperadores que se habían especialmente distinguido por su protección á la ciudad, servían al mismo tiempo de ingreso monumental de la gran plaza. Uno de los arcos de Pompeya, por ejemplo, estaba dedicado á Augusto y otro á Nerón, del que se ha encontrado la estatua ecuestre que lo coronaba.



Fig. 733. — Fuente pública en el Foro. POMPEYA.

En una ciudad del Africa, fundada por Trajano al comenzar el segundo siglo, llamada Timgad, y que acaso, después de Pompeya, es el conjunto de ciudad romana mejor



A



B

Ruinas de Timgad (Africa romana). — *A.* Vista general de la ciudad, desde el teatro. *B.* Arco de Trajano, en la entrada del Foro.

conservado, tenemos otro ejemplo de foro con pórticos; también existen las fuentes, y hasta las letrinas públicas á un lado; en el fondo, el templo principal de la ciudad, y no falta allí cerca el correspondiente arco dedicado á Trajano, fundador de la colonia. (Lám. XXXVI). Próximo al cruce de las dos vías *(cardo* y *decumano)* de Barcelona se conservan aún las ruinas de un templo del siglo IV después de Jesucristo, que debía substituir á un templo más antiguo del propio foro (fig. 734). A veces, además del foro principal, había otros secundarios, como en Roma. Una ciudad pequeña como Pompeya tenía aún otro foro triangular cerca de las murallas. Además del templo del foro, acostumbraba haber otros más pequeños dedicados á las divinidades menores; en Pompeya tenían un templo á Apolo, otro á Isis, á Mercurio y á Esculapio. Hasta los pequeños barrios rurales, como Vich, en España (de *Vicus*, calle), simples conjuntos de casas que surgían á veces á lo largo de las vías de comunicación, tenían un templo modesto sobre un alto *podium*, generalmente de un estilo corintio rudimentario, ejecutado con piedra del país.

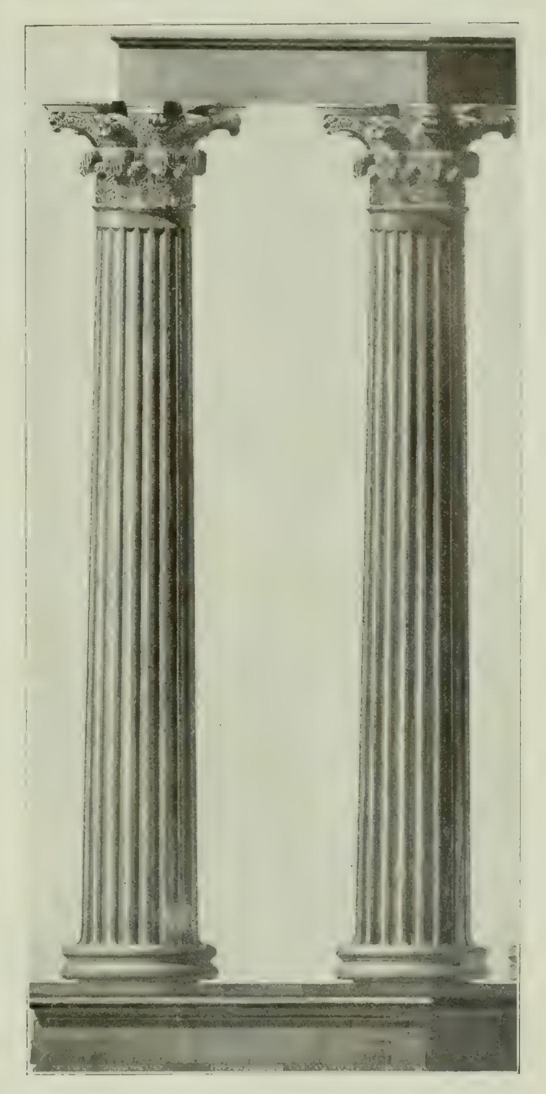


Fig. 734.—Columnas de un templo romano. BARCELONA.

Elemento indispensable de una ciudad romana de provincias era, tanto ó más que el teatro, el anfiteatro. Sorprenden las colosales ruinas de ciertos anfiteatros de las provincias del Africa, donde hoy no queda rastro de las ciudades que debieron surgir á su rededor. En Provenza se conservan los dos anfiteatros de Nimes y Arlés (fig. 735), con sus fachadas con pórticos, reproduciendo en menor escala el anfiteatro Flavio de Roma. Iguales ó muy parecidos son los de Padua y Verona, en Italia, y sobre todo el de Pompeya, algo apartado de la ciudad, porque, para la mitad de sus graderías, aprovecharon una vertiente natural de la montaña; la otra mitad está ya construída con bóvedas y muros de soste-

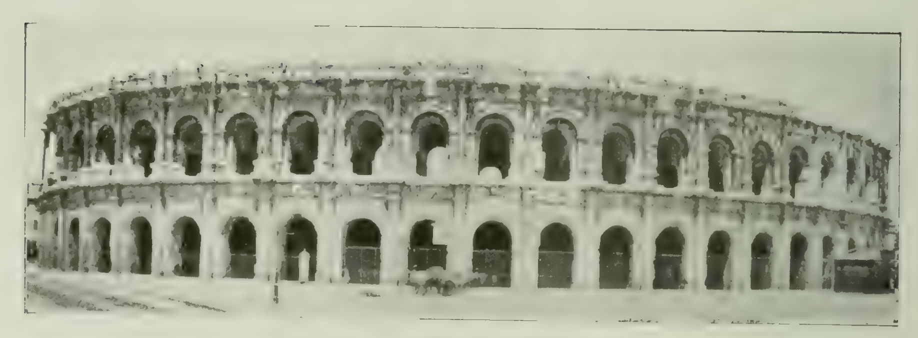


Fig. 735. — Anfiteatro romano. Nimes.

nimiento (fig. 736). De todos los anfiteatros romanos que se conservan, el de Pompeya es el más antiguo; muchas inscripciones que á él hacen referencia, revelan que en la ciudad era conocido por antonomasia con el nombre de *espectáculo*. Existen frescos en Pompeya con escenas de combates de gladiadores é inscripciones que prueban el interés de la población por dichas fiestas; sabemos de las prodigalidades de algunos próceres romanos, que durante sus temporadas de veraneo en Pompeya, obsequiaban á la ciudad con juegos en el anfiteatro.

En España subsisten restos del anfiteatro de Tarragona; son visibles, aunque muy destruídos, los perímetros elípticos de los de Mérida y Toledo, y por fin, casi intacto se conserva aún el de Itálica. Las gradas estaban apoyadas sobre un enorme macizo de hormigón, que tiene dentro, hábilmente dispuestos, los corredores abovedados para el ingreso y la salida de los espectadores (figs. 737 y 738). Además del anfiteatro, la mayoría de las ciudades romanas de alguna



Fig. 736. — Interior del anfiteatro. Pompeya



Fig. 737. — El anfiteatro de ITÁLICA.



Fig. 738. — Corredores internos del anfiteatro. ITÁLICA.

importancia tenían un circo y un teatro. Así son de citar, como ejemplos de los mejor conservados de todo el imperio, el teatro de Orange, en las Galias; el de Bosra, en la Siria; el de Sagunto, en España, y el de Thouga, en el Africa (fig. 739). De algunos de éstos, además de las gradas, se conservan restos importantes de la escena, cuyo muro del fondo muchas veces estaba decorado con columnas. (Lám. XXXVII.)

Otro elemento importantísimo de una ciudad romana son las termas ó baños públicos, como los que encontramos en Pompeya y en Timgad, perfectamente conservados, pero de los que aparecen sobre todo ejemplos en los lugares donde había aguas medicinales (*Aquæ calidæ* generalmente), que los romanos supieron descubrir hasta en Asia y en la Bretaña; citemos como ejemplo los baños de Bath, en Inglaterra, que tienen todavía ruinas de las termas romanas.

Un tipo de población algo distinta de estas ciudades municipales, eran los campos fortificados de las legiones, que se urbanizaban también según un plan bastante regular. En los campos militares construídos por Escipión alrededor de Numancia, en tiempo de la república, encontramos ya el mismo sistema de disponer un campamento de la época imperial, con su recinto más ó menos cuadrado de murallas y sus dos calles de alojamientos para los soldados, con otras habitaciones mayores para los oficiales superiores de las milicias allí instaladas. Más tarde estos campos fortificados se encuentran sólo en las fronteras del imperio; en las provincias pacificadas bas-



Fig. 739. — El teatro de THOUGA. *Africa romana.*



Fig. 740. — El Pretorio. LAMBESE. *Africa romana.*

taba la simple policía local; en España, por ejemplo, había para toda la península una sola legión, en León. El ejército estaba todo él acumulado en los lugares de peligro en el Danubio y la Bretaña, por el Norte, y las fronteras del desierto, por el Oriente. En el Africa, aunque la población, formada en su mayor parte de colonos romanos, no podía ser más adicta, se necesitaba, sin embargo, alguna legión para defenderla de las incursiones de los bereberes del Sur, que á cada momento devastaban audazmente las regiones ya cultivadas.

Los oficiales del ejército francés de guarnición en Argelia, han excavado estos últimos años, bajo los auspicios de la Academia de Inscripciones de París, el campo militar de Lambese, construído para la tercera legión Augusta, que defendía esta parte de la Mauritania. El campo tenía una escuela y unas termas, pero además, en el cruce de las dos vías porticadas, con las celdas para los soldados, había un edificio, llamado pretorio, que ocupaba el gobernador del campamento (fig. 740). La planta baja está completamente abierta, con grandes arcos en sus cuatro fachadas, y pudo haber servido aquel local para sitio de reunión de los veteranos; en el piso alto estarían probablemente las habitaciones particulares del jefe del destacamento. Lambese nos entera de muchísimas particularidades de la vida militar romana; en su vecindad se construyó expresamente Timgad, para que pudiera servir de habitación á las familias de los veteranos, pues muchos de éstos eran casados; pero pronto Timgad resultó también demasiado apartada y un municipio regular surgió en las inmediaciones del campo de Lambese.

En Germania se han encontrado muchísimos restos de campos fortificados

Teatro romano. POMPEYA.



Restauración de un teatro antiguo.



Fig. 741. — *Los trofeos de Trajano.* Adam-Klisi. RUMANÍA.



Fig. 742. — Guerrero nórico. *(Museo de Cilli).* HUNGRÍA.

de las legiones, y uno de ellos, cerca de Salzburgo, ha podido ser totalmente reconstruído por la munificencia del actual emperador. Estaba rodeado de un foso y á cada lado de la puerta había dos estatuas imperiales. Las legiones tenían también sus artistas especiales y hasta un cierto gusto por los edificios conmemorativos; la obra más importante, artísticamente hablando, de los arquitectos y escultores militares, es el gran monumento cerca de Adam-Klisi, en Rumanía, llamado aún: *Los trofeos de Trajano* (fig. 741). Era una gran torre maciza circular, con un friso con pilastras alternadas de metopas, en lo alto una cubierta cónica y un cuerpo octogonal menor que sostiene los trofeos. Esta singularísima construcción se encontraba descarnada de sus piedras en medio de la estepa, pero se habían recogido los relieves de las metopas, que ponían de manifiesto un arte especialísimo. Eran composiciones semibárbaras de relieves planos, con muchos caracteres de la decoración de la baja Edad media, y provocaron hace pocos años una polémica interminable para fijar la fecha exacta á que podrían corresponder. Las excavaciones, llevadas á cabo en gran escala estos últimos años, han aclarado la cuestión; se encontraron no sólo muchísimos más fragmentos de las esculturas, sino también una lápida que pone fuera de discusión que el monumento de Adam-Klisi fué efectivamente construído durante el reinado de Trajano, entre los años 108 y 109 después de J.C., *in honorem et memoriam* de *los fuertes varones que allí habían muerto por el Estado.* En la lista de nombres que siguen á continuación se halla el de un soldado natural de Pompeya, donde había nacido, como es lógico, antes de su destrucción.



Fig. 743. — Monumento de Igel.

Cuando estos artistas de las legiones querían hacer esculturas de bulto entero, producían también obras tanto ó más rudas que los relieves de Adam-Klisi. Se conoce hace mucho tiempo la estatua de un jefe de las legiones de las fronteras, en el Museo de Cilli, la antigua Celeia, en la Panonia (fig. 742). El carácter no romano de la fisonomía de este guerrero, con sus bigotes rígidos y grandes cejas, es evidente; la poca profundidad con que se han marcado las pupilas parece indicar también unos ojos claros. Ostenta la indumentaria común á los militares romanos, la coraza y el paludamento sobre las piernas. Debía ser un militar de cierta categoría, porque está representado con la mano derecha alzada, en signo de *alocutio*, dirigiéndose á los soldados.

Muchas otras obras de este mismo estilo aparecen frecuentemente en las excavaciones de las fronteras de la Germania defendidas por las legiones; se ve que entre los militares, sobre todo, había especial afición á las sepulturas. Su estilo era imitado por las poblaciones civiles que vivían cerca del campamento; muchas veces era más refinada la vida de los legionarios que la de las poblaciones semibárbaras que habitaban la provincia. Los mismos mercaderes y agricultores recibían como arte romano tan sólo el arte de las legiones, y éstas, á su vez, tenían un arte especial, algo influído por el ambiente del país en que vivían. Un ejemplo característico de este arte de las provincias, influído del arte militar, es el de los relieves de la llamada *Igel-saule*, columna de Igel, que no es más que la tumba de una familia de mercaderes, los Secundinos (fig. 743).



Fig. 744.—El preceptor y los discípulos. Relieve sepulcral de NEUMAGEN.

Este monumento funerario se levanta aún casi intacto en el pueblo de Igel, al lado de la vía romana que va de Tréveris á Reims. Su disposición general es la de un cuerpo bajo con relieves y un remate apiramidado, forma frecuentísima en las tumbas romanas ya desde los primeros años del imperio. Pero muchos de sus relieves representan asuntos heroicos: el mito de Marte y Rea Silvia, de Perseo y Andrómeda, etc. En una de las caras se ven los supervivientes de la familia que han erigido el monumento y encima unos medallones con los retratos de los difuntos. En lo alto un águila, que parece un trofeo militar.

A menudo estas poblaciones provinciales tienden también á las representaciones de la vida común, y entonces nos dan interesantísimas escenas de las costumbres romanas de los últimos tiempos del imperio. De una tumba destruída, cerca de Neumagen, proceden unos relieves del Museo de Tréveris, que nos informan, con encantadora familiaridad, de las cosas más íntimas, como la lección del preceptor de la casa (fig. 744), ó el peinado de una noble dama (fig. 745), ó el acto de la presentación de un regalo ó el pago en especies de una deu-



Fig. 745.—Peinado de una dama romana. NEUMAGEN. *(Museo de Tréveris)*



Fig. 746. — Pago de una deuda. Relieve de Neumagen. *(Museo de Tréveris)*

da (fig. 746), con los muebles y vestidos de la gente acomodada de las provincias.

Es interesante comparar los muebles y la indumentaria de estas poblaciones romanizadas de Germania con los que aparecen en los relieves de la columna Trajana, cuando los bárbaros habitaban simples chozas y tenían un ajuar pobrísimo, á excepción de sus armas. Los relieves de Neumagen son, para la vida privada en las provincias, tan preciosos como ciertas pinturas y grafitos de Pompeya; es interesante también compararlos con las escenas representadas en vasos griegos, donde está expuesto de un modo tan distinto el tema del preceptor de una casa particular con sus discípulos, ó el tocado de una dama griega del siglo IV antes de J.C. La vida provincial romana era en cierto modo más reservada y púdica, más en conformidad con las costumbres modernas.

A menudo los monumentos sepulcrales de las provincias se reducen á una simple estela, degeneración de la característica estela funeraria griega, y tienen también á veces el retrato, dentro de un pequeño nicho ó un medallón. A veces se acumulan varios retratos de individuos de una sola familia en una misma piedra conmemorativa, como en ciertas estelas del Museo de Gratz (fig. 747). En España había un tipo especial de estelas con poco relieve y el arco de herradura, combinado con rosas geométricas, del que se conservan varios ejemplares en León y en el Museo de Madrid (fig. 748). Esta forma de herradura fué empleada por las poblaciones visigóticas de la península y después por los árabes, quienes parece fácil la aprendieran de los visigodos. No es de creer, sin embargo, que esta forma del arco de herradura sea propiamente indígena, pues que no aparece en otros monumentos ibéricos y en cambio era frecuentísima en la Siria y el Asia Menor. Como la mayoría de estelas así decoradas proceden de León, donde estaba acampada la guarnición romana de España, podría admitirse que esta forma del arco de herradura, que tanta aceptación tuvo después en España, procede de la Siria y que de allí fué aportada por las legiones. Las guarniciones romanas eran trasladadas pocas veces, pero cuando, por una orden imperial, tenían que cambiar de provincia, se trasladaban no sólo los veteranos sino también sus familias, con su modesto ajuar, y también, naturalmente, con las costumbres y religión del país que dejaban, y con su arte.

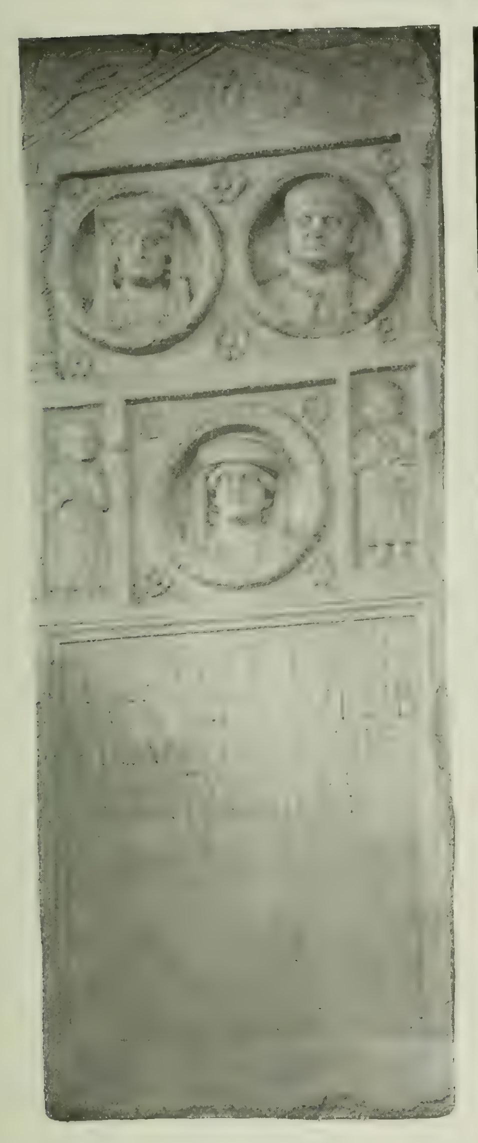


Fig. 747.—Estela de Cantius Secundus.
(Museo de Gratz)



Fig. 748.—Estela de L. Emilio.
(Museo de Madrid)

Esto da cierta uniformidad al arte militar romano de los relieves de Adam-Klisi con otras decoraciones de la España romana. De aquí también podría deducirse que el arte románico que se forma en provincias después de la completa decadencia del arte romano, depende más del arte militar de las legiones que del arte oficial de Roma misma Acaso el *latín vulgar* de los monumentos románicos, sea el lenguaje propio de los campamentos; esto explicaría muy bien así la uniformidad de tradiciones y cantos populares como la de la gramática ornamental de los pueblos que después constituyeron las naciones europeas de la Edad media.

Una sola de las provincias poseía un arte tan vigoroso y acaso monumental como el de la Roma del imperio, y ésta era el Oriente. En el país clásico



Fig. 749.—Vista general de Baalbec. *Siria.*

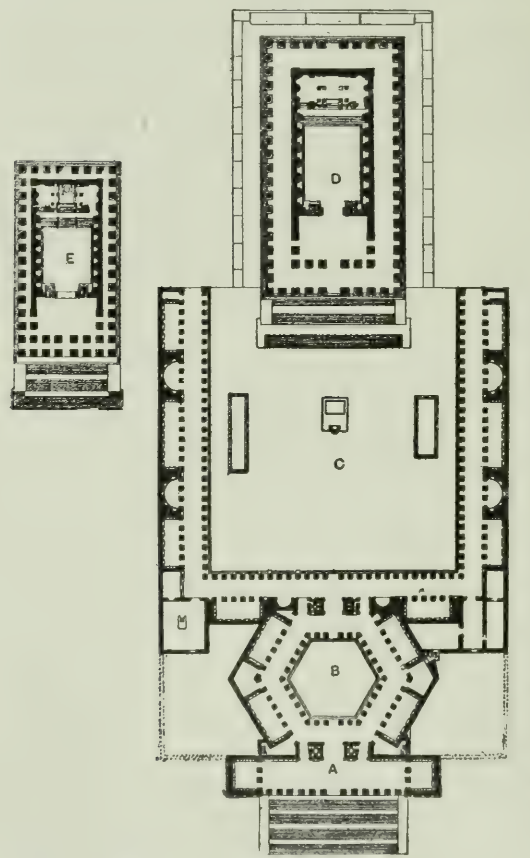


Fig. 750.—Plano de Baalbec.

de la arquitectura, los artífices legionarios no se encuentran abandonados á sus propios recursos como en Germania. Los campamentos, en las fronteras del desierto, son magníficos, están construídos con grandes sillares y desafían en riqueza y magnitud á los soberbios castillos reales de los persas sasánidas, que se elevaban á poca distancia del *limes* romano.

Todas las ciudades de la Siria fueron casi reconstruídas en la época romana; las provincias del Asia eran las más florecientes del imperio, y con su gran cantidad de numerario podían á menudo servir de banquero á la propia Roma. Para asegurar la dominación romana en las fronteras del Oriente, los emperadores Antoninos quisieron levantar en medio del desierto dos ciudades, Baalbec ó Heliópolis y Palmira, con suntuosidad tal que sorprendiera á los mismos asiá-

ticos. Acaso fueran ya emplazadas en el lugar mismo donde había existido uno de aquellos santuarios semíticos á que tanta devoción tenían las poblaciones del desierto. Por lo menos así parece indicarlo el culto del sol, practicado en estas ciudades, y la misma forma de sus templos, que eran hípetros, ó del tipo de patio á cielo abierto, y hasta ciertos detalles de su construcción gigantesca, que hace pensar que en ella colaboraron también los orientales. Estas ciudades fueron pronto abandonadas por los romanos, al retroceder las legiones; hoy sus ruinas, en los oasis de Palmira y de Baalbec, son las maravillas del desierto (fig. 749).



Fig. 751. — Columnas del templo de Júpiter. BAALBEC.

El plano de Baalbec, que publicamos en la fig. 750, dará idea de la disposición general del santuario. El ingreso es un pórtico (A) con diez columnas, que conduce á un primer patio exagonal (B). Detrás de éste se halla el inmenso patio C, con el altar en el centro y dos aljibes de agua, como la fuente de bronce del templo de Jerusalén. Más allá, elevado sobre un podio, el gran templo del Sol (D), rodeado de un pórtico de columnas corintias, pero también abierto, con el interior de la *cella* en forma de otro patio, que tiene sus muros decorados con pilastras y nichos. A un lado de este santuario principal, de carácter francamente semítico, se levantaba el templo de Júpiter (E), del que hoy quedan sólo en pie seis columnas de una de las fachadas laterales (fig. 751).

Además de los grandes centros religiosos de Baalbec y Palmira, otras ciudades de la frontera de Siria consiguieron cierta prosperidad y llegaron á ser ricas, por haberse convertido en centro mercantil y comercial entre las poblaciones asiáticas y las provincias ya romanizadas. Así, por ejemplo, es muy típico el caso de Petra, una ciudad mixta de árabes nabateos romanizados, situada al otro lado del Jordán. Petra debió su importancia á encontrarse en el límite de las tierras arenosas hasta donde podían llegar los camellos; allí los cargamentos de las caravanas tenían que acomodarse á lomo de mulos, porque se



Fig. 752. — Sepulcro nabateo. PETRA.



Fig. 753. — *El tesoro de Salomón.* PETRA.

entraba en una región rocosa. La autoridad romana se impuso en Petra débilmente y sólo un corto período, pero, así y todo, en el vasto conjunto de montañas desnudas donde estaba la ciudad se ven aún los restos del teatro y una innumerable serie de fachadas de las tumbas excavadas en la roca. La mayor parte tienen el mismo estilo semiclásico de pilastras adosadas y arquitrabe, con un extraño remate de almenas escalonadas (fig. 752). Uno de estos monumentos, llamado por los árabes *el tesoro de Salomón* (fig. 753), parece haber sido un templo, como el llamado *El-Deir* ó convento (fig. 754). Ambos tienen sus colosales fachadas con dos órdenes ó pisos de arquitectura, tallados también en la roca, lo mismo que las tumbas; sus columnas y edículos se han aislado excavando la montaña de su alrededor. Las soledades de Petra, con su panorama de rocas y de tumbas, constituyen uno de los lugares más interesantes del Oriente. En el inmenso conjunto de aquella necrópolis transjordánica se revela un estilo artístico especial, del que las formas romanas son tan sólo la envoltura, ya que el espíritu es netamente asiático. En contacto, pues, con las poblaciones, con las ciudades romanizadas y los establecimientos de las legiones, en la Siria y la Mesopotamia vivían pueblos semíticos que conservaban bastante fuerte su sentido nacional. Este arte de los árabes nabateos no se localizó sólo en Petra, sino que se extendió hacia el Norte, por el desierto, y en la vecindad misma de Baalbec y Palmira construyeron también sus tumbas, representándose, además, los difuntos en estelas y bustos con inscripciones siriacas, y vestidos con los trajes carac-



Retratos romanos de Egipto.



Fig. 754. —*El-Deir* (el Convento). PETRA.

terísticos de los orientales (figura 755). El arte clásico en aquellas esculturas no ha dado más que la técnica: el gesto y la expresión son completamente exóticos. En otras regiones de la Siria los sepulcros tienen con preferencia la forma de un pequeño templo *in antis*, con una cámara subterránea para el sarcófago (figs. 756 y 757). Pero en los arquitrabes, en la misma forma de los capiteles y en la decoración se presentan ya elementos extraños al arte romano. Una capital importantísima de estas provincias, casi desconocida hasta hace poco, era Bosra, cuya riqueza y prosperidad duró hasta la época cristiana. En la importante obra de Brunow: *Provintia Arabia* (que es una completa geografía arqueológica de la frontera oriental del imperio romano) se dan por primera vez datos completos de sus edificios, construídos de piedra, su gran teatro, la basílica y el foro.



Fig. 755.—Estela funeraria de una familia de árabes nabateos. Fué hallada en PALMIRA. *(Museo de Nueva York)*

Las particularidades del arte romano en Oriente presentan ya desde el siglo tercero el problema de la parte que la escuela de esta provincia pueda haber tenido en la evolución artística de las formas anti-



Fig. 756. — Sepulcro de Dschel-Geval. Siria.

guas y en la producción del arte cristiano. Así como el arte militar de las provincias del Occidente había sido la raíz de la ornamentación románica medioeval, el arte del Oriente debió crear en gran parte las formas del estilo cristiano bizantino.

Este es un problema que apasiona hoy enormemente, el de la influencia del arte oriental en la Roma de la decadencia. Cierto es que ya desde la época de Trajano encontramos en Roma arquitectos orientales, como Apolodoro de Damasco, y que Adriano debió tener á su servicio artistas asiáticos y también, probablemente, egipcios. Porque hay que reconocer cada día más el importante papel que tuvo el Egipto en la transformación del arte antiguo: el bellísimo relieve encontrado en Cirenaica, que representa á la ninfa Cirene librando á la Libia de un león, muestra con qué gracia todavía helénica iban evolucionando allí las formas y la técnica (fig. 758).



Fig. 757.— Sepulcro romano en Palestina.

Los papiros griegos y romanos del Egipto nos enteran de la rara actividad intelectual de



Fig. 758.— Relieve de Cirene y la Libia. *(Museo Británico)*



Fig. 759.—La Diana de Efeso.

la provincia en el siglo tercero; tenemos, además, multitud de retratos egipcios, pintados sobre marfil, para enterrarlos con las momias durante la época romana, que son una prueba del vigor de la escuela artística local del valle del Nilo. (Lámina XXXVIII.) Son generalmente rostros silenciosos, aunque harto expresivos de la extraña sociedad mística y refinada del Egipto romano, cabezas de jóvenes de cabello crespo, mujeres de grandes ojos negros y caras alargadas. El estilo de estos retratos se encuentra en las primitivas pinturas cristianas, como ciertos temas de ornamentación que del Egipto pasaron á Roma. Es innegable que las ideas religiosas orientales y egipcias habían penetrado de tal modo en la capital que llegaban hasta á transformar las representaciones de los dioses tradicionales: Júpiter se ha convertido en Amón, con cuernos, ó en el llamado Júpiter Dolioqueno, una divinidad con gorro frigio y hacha. Esculapio se convierte en el dios egipcio Serapis, y Diana adopta la figura siriaca de la Diana de Efeso, de múltiples pechos (fig. 759). Hasta la propia Minerva, una divinidad tan característica y casi únicamente griega, recibe alas, como los querubines orientales (fig. 760); pero lo más típico son los cultos absolutamente exóticos que ya descaradamente se introducen en Roma. Así, por ejemplo, dedicados á un culto siriaco estaban el santuario descubierto en 1911 en el Janículo, y los innumerables *mítreos* ó capillas dedicadas al culto persa de Mitra, quien se ve represen-



Fig. 760. — Minerva alada. Ostia.

tado por lo común en un grupo sacrificando un toro, símbolo del renacer del sol y de los largos días. El culto de Mitra en provincias estaba relacionado también con el culto de Mercurio y de Cibeles, ó la *Magna mater*, de Atis, de la luna, etc. El grupo de Mitra arrodillado sobre el toro que va á degollar, resulta á veces de gran belleza (fig. 761); se le colocaba generalmente en el fondo del subterráneo donde se efectuaban las ceremonias misteriosas con que la religión de los persas se adaptaba á la mentalidad helenística y romana.

Mientras de este modo las provincias iban elaborando las nuevas ideas que invadían hasta la misma capital, vamos á ver lo que producía el arte oficial del imperio, desde Septimio Severo á Constantino. El primero construyó en Roma un gran edificio decorativo, como un ninfeo ó fuente, al pie del Palatino, llamado *Septizonium*, que no fué derribado hasta el siglo XVI. Era una colosal superposición de arcos y columnatas que se veía antes que nada al llegar á la capital por la vía de Ostia; así los paisanos de Septimio Severo al entrar en Roma podían darse cuenta inmediatamente de la munificencia del primer emperador africano.



Fig. 761.—Mitra tauróctono. *(Museo Vaticano)*

Del Septizonio se han conservado muchos dibujos y referencias escritas, y sabemos que era una simple construcción sin escultura, cuyo único valor debía ser la monumentalidad de su enorme fachada; pero además quedan en Roma, del propio emperador, dos arcos triunfales: uno en el foro, para conmemorar el décimo año de su reinado y sus victorias en Asia, decoradísimo, aunque con tan confusos relieves que difícilmente se creería que fuesen, como en realidad lo son, de los primeros años del siglo III. Igualmente pésimos son los relieves





Figs. 762 y 763. — Vista general y detalle del arco de los plateros. ROMA.

del llamado *arco de los plateros*, en el foro Boario, que los cambistas de Roma levantaron en 204 en honor del propio Septimio Severo (fig. 762). Las pilastras y el arquitrabe están cubiertos de una seca ornamentación de acantos; únicamente tienen alguna vida los relieves, con el emperador y su esposa, Julia Domna, vistiendo traje sacerdotal en el instante de hacer un sacrificio (fig. 763). La técnica resulta desgraciada; el arte romano vuelve á hacerse áspero y recargado; parece que, para producir sus efectos, confía únicamente en la abundancia de decoración y en el realismo de sus representaciones.

En una sola cosa la arquitectura seguía avanzando atrevidamente y mostrándose en Roma, si no original, á lo menos animosa, esto es, en la construcción de las grandes bóvedas. Del sucesor de Septimio Severo, Caracalla, son las grandes termas al pie del monte Celio, aun hoy una de las más gigantescas ruinas del mundo romano. El esqueleto de las termas de Caracalla, descarnado de los mármoles y columnas, muestra los restos de bóvedas colosales que se combinan para cubrir una planta ingeniosamente trazada de salas circulares y poligonales. Tenía en el centro una gran sala, con una piscina para baños; después se hallaba el *tepidarium*, ó sala para pasear sobre un piso calentado, y otra sala circular con una cúpula (figs. 764 y 765). Detrás de este cuerpo principal del edificio había una gran palestra, con un pórtico en su rededor, y las dos bibliotecas, todavía con sus estantes, nichos para los rótulos y el pedestal para la estatua del emperador.

Fig. 764.—Las termas de Caracalla. Roma.



Fig. 765.—Las termas de Caracalla. Restauración de su estructura.

Con el mismo plan, todavía más grandioso, construyó Diocleciano, un siglo más tarde, sus termas entre el Esquilino y el Quirinal, en la parte más alta de Roma. Sus ruinas, que fueron despejadas de escombros en 1912, muestran las mismas bóvedas gigantescas que las termas de Caracalla, pero allí aparecen ya motivos de decoración que creíamos originarios de la Siria; series de arquillos ciegos formando un friso, columnas apoyadas sobre ménsulas formando una faja de decoración arquitectónica, y, por fin, en la planta,

Fig. 766. — Casa de las Vestales y Basílica de Magencio, en el fondo. ROMA.

aberturas en muros curvos, que usó después con predilección el arte bizantino.

Pero aunque todos estos elementos nos hagan pensar en el Oriente, en las bóvedas tenía Roma su tradición y no necesitaba maestros extraños. Prueba de ello es la llamada Basílica de Constantino, construída más bien por Magencio en un ángulo del foro; los arquitectos de Roma muestran allí todavía su potente fuerza creadora. Resulta original su planta, tan distinta de las basílicas tradicionales, con sus tres crujías, la central cubierta con bóvedas en arista, apoyadas por las bóvedas de cañón de las crujías laterales (figs. 766 y 767). También en esta basílica ve-

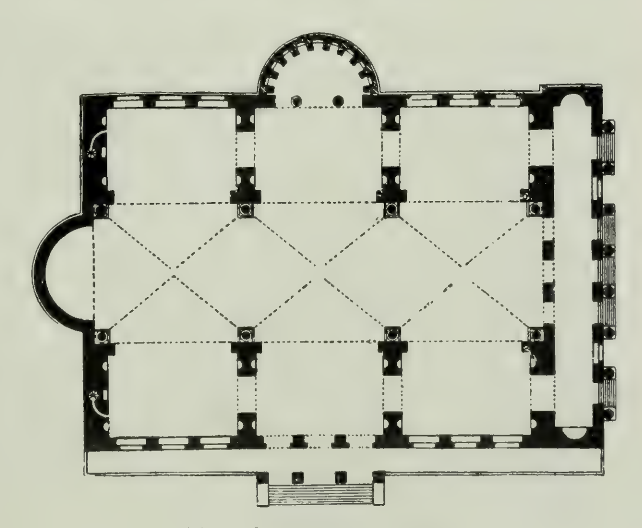


Fig. 767.— Planta de la Basílica de Magencio. ROMA.

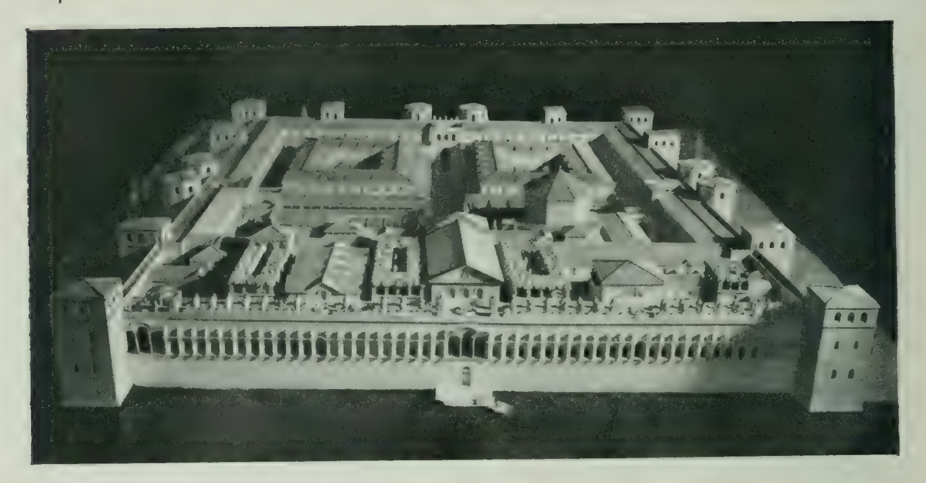


Fig. 768. —Restauración del palacio de Diocleciano en Spalato. DALMACIA.

mos empleados, en la decoración de los ábsides, los arquillos ciegos y las columnas que descansan sobre ménsulas.

En cambio, el palacio de Diocleciano en Spalato (Dalmacia) es una construcción perfectamente oriental. Este palacio se ha conservado empotrado dentro de una pequeña ciudad que nació entre sus ruinas. El mausoleo del emperador es hoy la catedral; grandes trozos de las murallas y las puertas están aún casi intactos. El edificio, más que la residencia de un príncipe, es un castillo, con la planta cuadrada flanqueada de torres y urbanizada según el plan del campamento romano, con las dos calles en ángulo recto (fig. 768). Por la única parte que el palacio imperial tiene un aspecto menos militar es por el lado del mar, porque una de las fachadas daba sobre el agua. Esto constituye un detalle de la preocu-

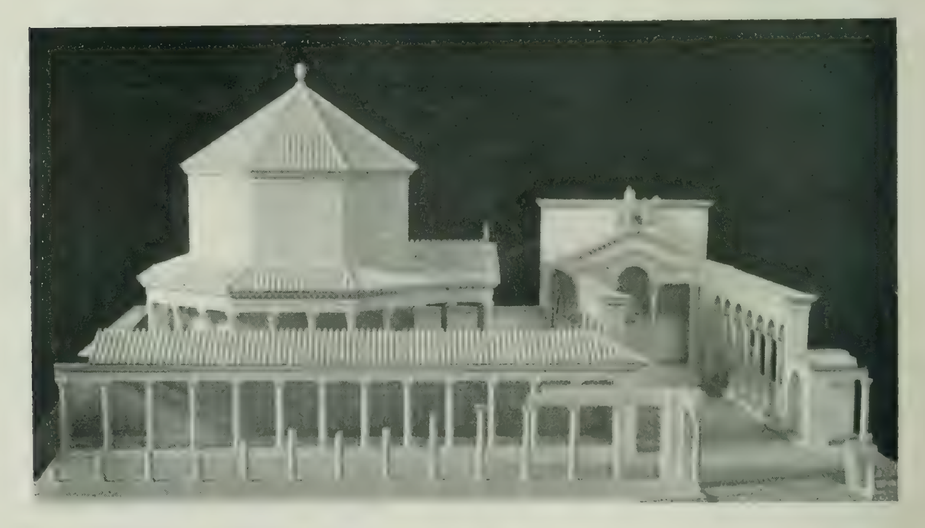


Fig. 769.—El mausoleo de Diocleciano y el vestíbulo de la casa imperial, en el palacio de Spalato.

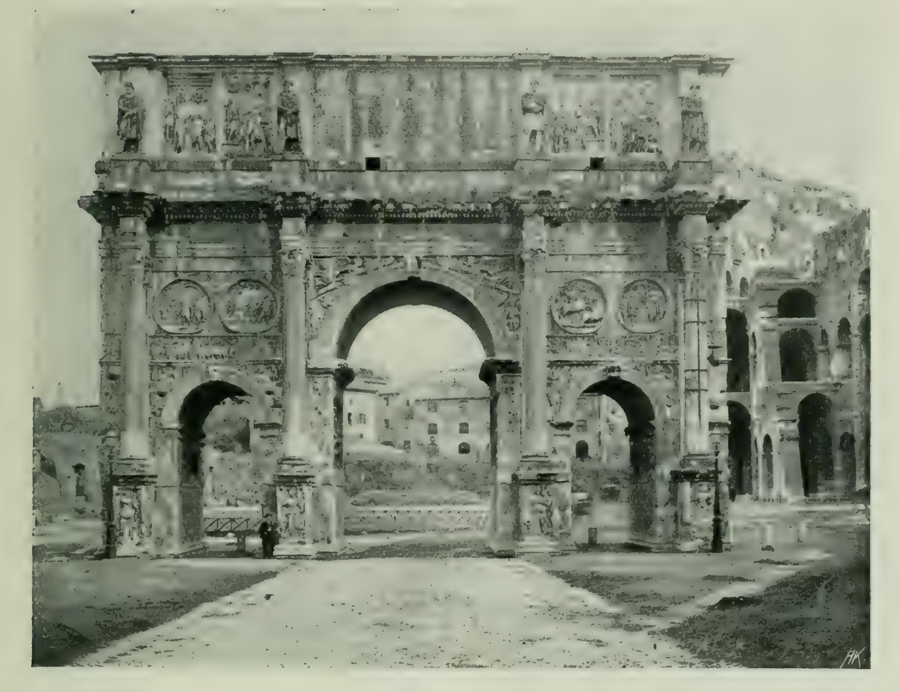


Fig. 770.—Arco de Constantino. Roma.

pación constante de defensa que en los últimos años del imperio tenían que producir las amenazas de los bárbaros. Construído seguramente por un arquitecto de la Siria, el palacio imperial de Spalato reproducía acaso el modelo de algún castillo real de Antioquía, y por las descripciones del palacio de Constantino, en Bizancio, se comprende que debía ser también del mismo tipo.

Pero aparecen ya en Spalato los arcos ciegos formando cornisas, propios del Oriente, y la decoración de grandes hojas de acanto espinoso, empleada después por el arte bizantino. El vestíbulo de la casa imperial tiene el arquitrabe curvo, para abrir un paso mayor en una columnata, igual al que se encuentra en unos propileos de Damasco (fig. 769).

Hemos de hacernos cargo de lo qué significa este edificio real de Spalato, separado sólo de Roma por el brazo de mar del Adriático y que sería más fácil imaginarlo en la Siria que reconocerlo como obra de los arquitectos oficiales de Occidente. Así se comprende que, fuera de las grandes obras que pudiéramos llamar de ingeniería y la construcción de bóvedas, los arquitectos de la capital, al comenzar el siglo IV, difícilmente podían conservar sus tradiciones artísticas. El monumento ilustrativo de la decadencia romana es el famoso arco de Constantino, construído para recuerdo de su victoria sobre Magencio el año 313 después de Jesucristo. El ático que corona el monumento lleva esta inscripción: «Al Emperador y César Constantino, el grande, el pío, el afortunado, que por la inspiración de Dios *(instinctu divinitatis)*, grandeza de espíritu y valor de su ejército, libró al Estado del Tirano y sus partidarios, el Senado y el Pueblo de Roma dedicaron



Fig. 771. — Relieves del arco de Constantino. ROMA.

este arco de triunfo.» El arco de Constantino es un monumento de cierta elegancia de composición (fig. 770), aunque se limita á repetir el tipo ya creado del arco triunfal con tres puertas, una mayor en el centro y dos más bajas laterales, con relieves encima de los arcos. Mas para estos relieves, como para los que decoran el ático superior, tuvo que recurrirse ya á la destrucción de otros arcos triunfales del tiempo de los Antoninos, al que pertenecen varios relieves rectangulares, de carácter conmemorativo de sucesos del reinado de Marco Aurelio, y los ya citados medallones, que son del tiempo de los Flavios (figs. 672 y 673). Queda asimismo el testimonio de un edicto del emperador llamando á Roma á los arquitectos y escultores de provincias, á los que ofrece grandes privilegios; pero verdaderamente la explicación plástica de este documento histórico es el hecho de que, para adornar con decoro su arco triunfal, tuviera que recurrirse al saqueo de otros monumentos anteriores.

Por fin, hay también en el propio arco de Constantino relieves contemporáneos á la construcción de la obra, y éstos revelan ya el colmo de la decadencia. La fig. 771 muestra la reproducción de un friso del arco donde se representa al emperador en el tribunal de los *rostra* del foro, rodeado de sus generales y arengando á la multitud. Las figuras están recortadas con dureza sobre el fondo, para aislarlas unas de otras; no hay aquella aplicación flexible de las formas sobre el plano, que producía antes el efecto de perspectiva. Más lamentables son aún las Victorias de los zócalos de las columnas, torpes maniquíes barrocamente esculpidos que sostienen trofeos militares, mientras á sus pies están las figuras tradicionales de los bárbaros prisioneros (figs. 772 y 773).

Del tiempo de Constantino tenemos aún otros importantes testimonios de la decadencia de la escultura en los sarcófagos de pórfido de Santa Constanza




Figs. 772 y 773. — Relieves de las Victorias del zócalo del arco de Constantino. ROMA.

y Santa Elena, descubiertos en el mausoleo de ésta última y trasladados al Museo Vaticano (fig. 774). Los relieves del uno representan escenas de combate entre romanos y bárbaros, recortadas con dureza las figuras sobre el fondo, materialmente pegadas, como si fueran postizas. En los relieves del otro hay varios niños cogiendo uvas y pisándolas, tema también usado por los cristianos en las catacumbas. Resulta interesante la disposición de las guirnaldas de laurel, estilizándolas de manera que, en lugar de marcar las hojas una á una, como las bellas guirnaldas del *Ara Pacis* ó del Foro Trajano, penden apretadas como un cilindro metálico, que se dobla por su peso sin flexibilidad vegetal.

Estas tumbas de Santa Constanza y de Santa Elena podrían ser también una prueba de la influencia del arte oriental en Roma en tiempo de Constantino, porque están labradas en pórfido rojo, lo que hace pensar que tal vez fueron ejecutadas por artistas orientales ó egipcios. Que en esta época llegaban ya á Roma sarcófagos cristianos y paganos procedentes del Asia, está perfectamente comprobado hasta por la calidad de los mármoles, y por la introducción con los sarcófagos de muchos temas favoritos del Oriente. En todo el imperio romano, y también en Roma, se encuentran sarcófagos con motivos ornamentales de hojas de acanto espinoso que debían proceder de Siria. Algunos son ya cristianos, otros todavía paganos, como el del Museo del Bardo, que reproduce en

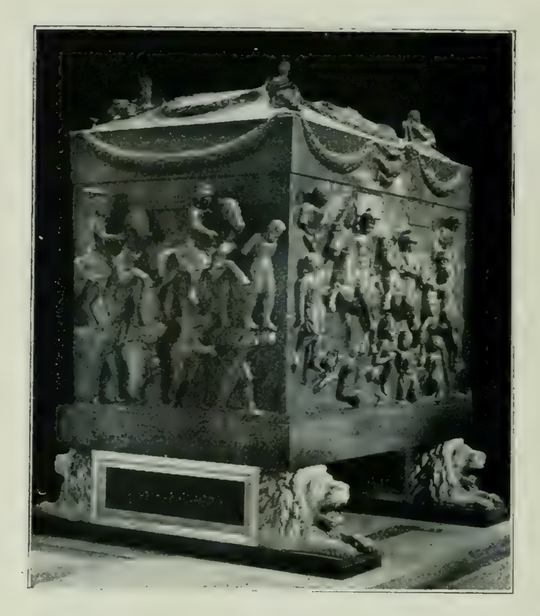


Fig. 774.—Sarcófago de Constanza. *(Museo Vaticano)*

el centro el tema antiguo del cuadro de las tres gracias, y, en los cuatro nichos laterales, las figuras de las cuatro estaciones, una de ellas con el tipo alejandrino que los cristianos adoptaron para el Buen Pastor (fig. 775).

Hemos hablado en toda esta última parte de la *decadencia* del arte romano, señalando sus caracteres de rudeza, barroquismo, falta de expresión y desconocimiento de las más elementales formas de la naturaleza. Pero hoy, gracias á los trabajos de Riegl, vamos comprendiendo el valor de estas decoraciones de la decadencia y su verdadera importancia dentro del mundo del espíritu. Los últimos escultores romanos, cuando esculpen las Victorias del arco de Constantino (figs. 772 y 773), no sabrán por ventura reproducir el tipo clásico de la Victoria volando, pero en su interpretación descoyuntada ponen algo de brío nuevo, como el de los decoradores románicos de la Edad media.

Lo mismo pasa en la ornamentación vegetal; las guirnaldas y temas decorativos del cuarto siglo no tienen la belleza plácida del arte augústeo ni la robustez consciente del siglo de Trajano; no son vivos, pero en cambio hay acaso en la estilización de las formas y en su acumulación sobre un plano, el origen de un nuevo estilo, lleno de fecundas consecuencias... Sólo que por ahora, comparándolas únicamente con las formas acreditadas de los modelos clásicos, habían de parecernos simples obras de decadencia, y así han sido consideradas y estimadas corrientemente hasta hace poco.

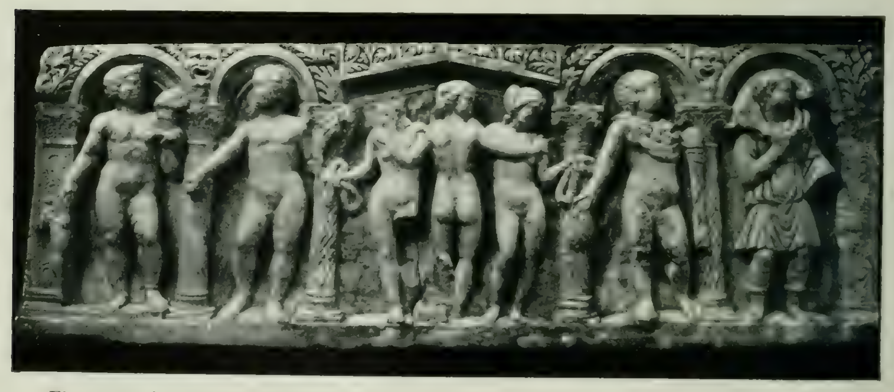


Fig. 775.—Sarcófago de las tres gracias y las cuatro estaciones. *(Museo del Bardo)*. TÚNEZ.

Pero la prueba de que los escultores romanos del siglo cuarto no eran absolutamente incapaces de sentimiento artístico, son los retratos.

Tenemos varias imágenes de los últimos emperadores, de verdadero valor espiritual. La personalidad de cada uno se ha expresado acaso con más intensidad que en los primitivos retratos helenísticos, siempre algo idealizados. Uno de ellos, descubierto en los alrededores del Laterano, ha pasado al Museo de Nueva York (fig. 776). El cuerpo es como una coraza de bronce, el gesto de *imperátor* algo cómico (como el de un Augusto de Prima Porta anquilosado), pero la cabeza de aquel hombre rudo es harto viva; tenemos en ella la figura de uno de estos últimos emperadores creados y depuestos por las legiones. Un camafeo procedente de la colección Barberini nos muestra el retrato de Maximino con los rasgos de Hércules, su héroe favorito (fig. 777). Cuando los retratos son sólo de busto, éstos se hacen cada vez mayores, casi medias figuras, que cubre la toga con amplio pliegue atravesado sobre el pecho (figs. 778 y 779). Algunos están representados con el manto sacerdotal; la mayoría llevan el pelo corto, figurado tan sólo por la mayor elevación del cráneo. En el reinado de Constantino, tanto él como los simples particulares llevaban más largo el cabello, despeinado, pero cayendo sobre la frente, marcando una sombra curva (fig. 780). De Constantino quedan restos de un coloso que había de elevarse en Roma, con su retrato; la cabeza, los brazos y pies se hallan ahora en el Museo del Capitolio. Se trata de una estatua de más de diez metros de altura; el victorioso emperador debía estar representado con el globo en una mano y en la otra el cetro, ó bien la cruz. Otro retrato de Constantino se ha conservado en el pórtico del Laterano, que fué el primer palacio regalado por el emperador á los Papas. Otro retrato suyo, en miniatura, se en-



Fig. 776.—Retrato de un emperador romano. *(Museo de Nueva York)*



Fig. 777.—Camafeo de Maximino.



Figs. 778 y 779. — Retratos de Felipe el Arabe y de Pupieno. *(Museo de las Termas)*

cuentra en el sarcófago de su madre, Santa Elena: la figura del primer emperador cristiano ha quedado, pues, perfectamente documentada. Asimismo tenemos bien conocidas las figuras de Juliano el Apóstata, de Teodosio y otros emperadores del IV siglo. Además de los retratos imperiales, existen aún, identificados por camafeos y medallas, algunos otros de princesas, como el de Santa Elena, y hasta de personajes secundarios, cónsules y magistrados.



Fig. 780.— Retrato de Constantino. *(Museo del Capitolio)*

Ya hemos hablado de los retratos pintados del Egipto; quedan otros también, en las catacumbas romanas, que muestran cómo el arte de la pintura pudo ejecutar aún obras interesantes en los retratos del siglo IV. Como pintura monumental y decorativa no tenemos más que los mosaicos, que no sólo cubren el pavimento sino que empiezan por este tiempo á decorar las paredes y las cúpulas. Es el principio del mismo fenómeno en cuya virtud el arte bizantino apenas emplea el fresco para la decoración de las partes superiores de la construcción, revistiéndolas preferentemente de mosaicos. En Roma subsisten, de esta época del reinado de Constantino, los mosaicos de la cúpula del mausoleo de Santa Constanza y Santa Elena, con escenas de amorcillos vendimiando y pisando las uvas. Otros temas para los baños fueron los de comparsas de nereidas y tritones; los asuntos de los mitos de

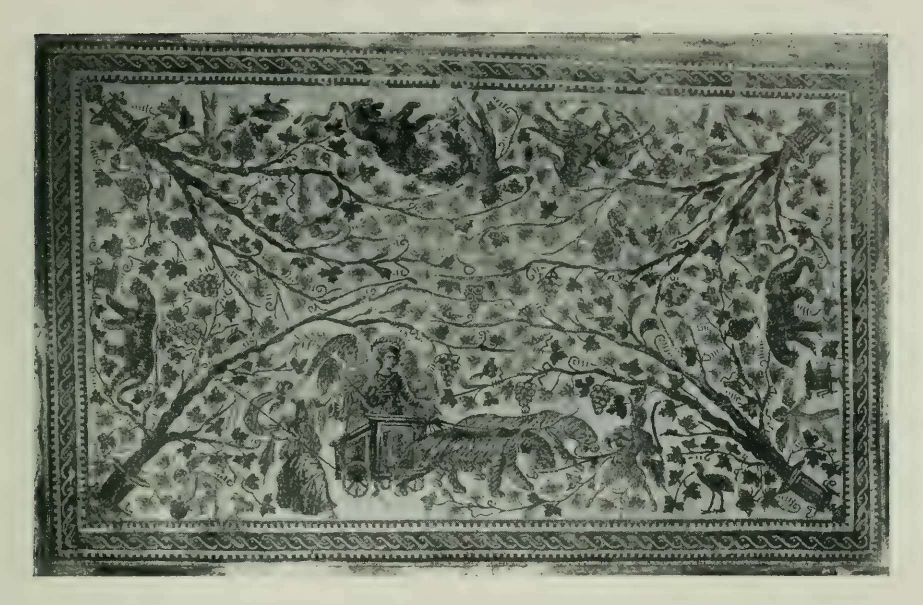


Fig. 781. — Mosaico con el triunfo de Baco. *(Museo del Bardo)*. TÚNEZ.

Venus y de Baco eran preferidos para la decoración de casas particulares, como los del mosaico del Museo del Bardo, descubierto en 1905 cerca del anfiteatro de El-Djem (fig. 781). Africa y España, particularmente, debieron ser muy ricas en mosaicos; en ellos se representaban también escenas de la vida de los colonos del imperio, y á veces de sus cacerías y diversiones, ó de los juegos del circo, á los que eran tan aficionados. Un mosaico de Barcelona muestra varios carros sobre la arena del circo en plena lucha. Otro del Museo del Bardo (figura 782) es el comentario final de la carrera: el auriga vencedor vuelve triunfante con la corona en una mano y en lo alto la leyenda: *Amor, todo por ti.* Cada caballo lleva su nombre escrito encima y en el fondo se ven las caballerizas.



Fig. 782. — Auriga en su carro saliendo del circo. *(Mosaico del Museo del Bardo)*. TÚNEZ.

Los mosaicos son, al final del cuarto siglo, el elemento principal de la decora-

ción; ellos cubren, no los suelos únicamente, sino también las paredes y las bóvedas, y además de los pequeños cubos de mármol, se emplean en su ejecución trozos de vidrio.

De la supervivencia de todas estas técnicas y estilos clásicos en el arte cristiano, y de la formación de los temas nuevos del arte medioeval, trataremos más extensamente en el segundo tomo.

RESUMEN.—El imperio romano había tendido como inmensa red sus grandes vías empedradas al través de las provincias. Los puentes, acueductos y recintos de ciudades amuralladas de la época romana, subsisten en abundancia. Las ciudades están generalmente urbanizadas con dos vías principales que se cruzan en ángulo recto. En el centro está el Foro, con el templo y los arcos triunfales; en él abre también la Basílica. Los campamentos reproducen en pequeño la planta de la ciudad, pero en lugar del Foro está el Pretorio. Las legiones poseían cierto arte militar bastante uniforme, del que aprendieron las poblaciones romanizadas de provincias; en cambio, se contagiaron también no poco del espíritu propio de las diversas razas con las que hubieron de convivir. Las provincias del Oriente y el Egipto poseían una tradición artística que continuó desarrollándose en la época romana. Testimonio de obras romanas ejecutadas acaso ya con elementos semíticos, son los grandes templos de Baalbec y Palmira. La influencia oriental en los edificios de la metrópoli construídos con grandes bóvedas, comienza á sentirse en las termas de Diocleciano. El palacio de Diocleciano, en Spalato, es ya una residencia oriental, aunque el plano parezca también de un campamento. La decadencia del arte en Roma se pone en evidencia con el arco de Constantino, para el que se aprovechan relieves de otras construcciones anteriores. En los retratos únicamente consigue el arte romano producir aún obras interesantes. En pintura, la decoración se vale cada vez más de los mosaicos, de los que incesantemente están descubriéndose restos por todo el vasto territorio que formó el imperio romano.

BIBLIOGRAFÍA.—MAU: *Pompei*, 1905.—VAGLIERI: *Ostia*, 1912.—GSELL: *Les monuments romains de l'Algerie*, 1904.—P. GLAUKER: *Catalogue du Musée du Barde*, 1903.—STUDNIZKA: *Trophaeum Traiani*, 1903.—BRUNOW: *Provintia Arabia*, 1909.—ESPERANDIEU: *Les bas-reliefs de la Gaule romaine*, 1908.—PUIG Y CADAFALCH: *L'arquitectura romànica á Catalunya*, 1909.—F. CUMONT: *Les relligions orientales dans le Paganisme romain*, 1907. *Les textes et monuments figurées relatifs au culte de Mitra*, 1894.—ALOIS RIEGL: *Stilfragen*, 1893. *Die Spätrömische Kunts industrie*, 1901.



Fig. 783.—Friso de los dioses. POMPEYA.



Fig. 784. — Ruinas de un pequeño templo en la isla de las Mujeres, al E. de Yucatán.

CAPÍTULO XXI

ARTE AMERICANO.—ESTADO ACTUAL DE LAS INVESTIGACIONES.—ARQUITECTURA EN MÉXICO Y EL YUCATÁN. EN EL PERÚ. — LA ESCULTURA Y LA CERÁMICA

La etnología y arqueología en América encuentran dificultades mucho mayores que en ningún otro continente. En la Oceanía, por ejemplo, y en el Extremo Oriente, los materiales de estudio pertenecen á pueblos que, aun cuando hayan tenido más ó menos contacto con la civilización occidental, conservan aún costumbres y tradiciones que permiten averiguar algo de sus orígenes. En cambio, los indios americanos, convertidos pronto al cristianismo, ignoran en absoluto la historia de sus antepasados y sólo en algunas supersticiones, dificilísimas de estudiar para los europeos, se conserva algo de la antigua mitología precolombiana.

Las ciencias americanas están en un período de formación; dos causas de desaliento apartan de ellas á los estudiosos: la primera, la rareza de los materiales, todavía muy escasos; y la segunda, lo exóticos que resultan para los europeos. La cultura y el arte de los más avanzados de los pueblos americanos, desconciertan nuestros espíritus, educados en el ambiente de las ideas y las formas clásicas (fig. 785).

En el transcurso de este estudio, creemos nosotros, sin embargo, que nos será posible dar noticia de bastantes monumentos y objetos de arte que habrán de despertar gran interés acerca de la rara capacidad estética de los primitivos pueblos americanos. Tratemos primero del material de estudio. Al llegar á sus playas los primeros conquistadores europeos, sólo dos razas, de las múltiples que

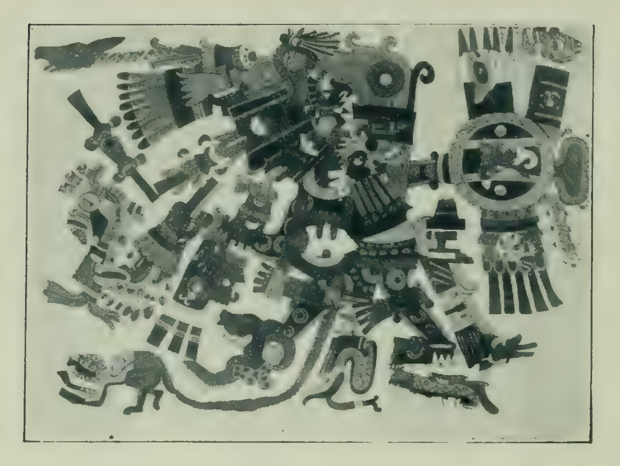


Fig. 785. — El Dios del año. (Miniatura mexicana)

habitaban los dos inmensos continentes, conocían un sistema de escritura; éstas eran las que formaban los dos pueblos azteca y maya, en el valle de México y en el vecino Yucatán (fig. 786). Se conservan varios códices pintados con estas singulares escrituras de la América Central precolombiana, principalmente en las grandes bibliotecas de Europa, á las que fueron traídos por celosos misioneros. Están escritos en un papel de algodón grueso y forman como una tira de páginas, que se van plegando una sobre otra. Cada página está llena por completo de signos jeroglíficos (fig. 787), ó bien tiene una miniatura central y los márgenes encuadrados con los signos de esta escritura jeroglífica. Los mismos signos se encuentran en relieves, donde hay á veces una representación de diversas figuras con inscripciones (fig. 811); así, por ejemplo, el más famoso de estos relieves, el de la cruz de Palenque, en que dos guerreros están al lado de un símbolo cruciforme, como un árbol de cuatro ramas, tiene á cada lado dos fajas de jeroglíficos. Esta figura cruciforme, que representaba acaso los cuatro vientos, se encuentra también en las miniaturas y su parecido con el símbolo cristiano ha dado lugar á inútiles conjeturas y divagaciones (fig. 788). Hoy empieza á notarse cierta evolución en los símbolos; estas figuras, que en los jeroglíficos primitivos eran sólo las imágenes de la cosa representada con el tiempo van estilizándose y se agrupan, como en los jeroglíficos egipcios, para formar dife-



Fig. 786. — Mapa arqueológico de México y el Yucatán.

rentes nombres con sus combinaciones silábicas. Además, ciertos signos circulares, que aparecen repetidos con frecuencia, son simplemente numerales; el sistema de calcular en la América Central hoy ya es conocido, y por los relatos de los escritores españoles de la época del descubrimiento, se sabe que la cronología de estos pueblos tenía por base una sucesión de los números 13 y 20, en los días y las semanas.



Fig. 787.—Jeroglíficos mexicanos.



Fig. 788.—Signos cruciformes en antiguas miniaturas mexicanas.

Porque á falta de otra piedra de Roseta, con su famosa inscripción trilingüe, que sirva para descifrar estos jeroglíficos americanos, la ciencia ha de aprovechar los datos que comunican los primeros cronistas é historiadores de la Nueva España: Cogolludo, Landa, Torquemada, Durán, y, sobre todo, Sahagún. En el manuscrito de éste último, que se guarda en la Academia de la Historia, de Madrid, se reproducen con dibujos á la europea las figuras de los dioses y sus atributos en el Panteón mexicano, y así se pueden identificar algunos de los extraños personajes que aparecen en los antiguos códices y en los relieves, y hasta leer algunos nombres de los jeroglíficos. Landa transcribió en lengua azteca, y en una versión castellana, las oraciones de los ritos sangrientos (fig. 789), así como las imprecaciones mágicas á los dioses y los espíritus, propias del pueblo mexicano, que no dejan de tener á veces cierta elocuencia patética y fuerza sentimental.

Por desgracia, las descripciones del país y de sus documentos que escribieron los conquistadores, son generalmente demasiado lacónicas, y no compensan la destrucción llevada á cabo y los actos de vandalismo á que algunas veces se entregaron no pocos descubridores. Hay que recordar, por ejemplo, que Hernán Cortés no sabía leer y escribir; que el primer conquistador del Yucatán era un aventurero con 400 soldados, y, como es natural, sus informes á los reyes de España no pueden tener gran valor; por ello reducíanse á veces á manifestar «que el país estaba poblado de grandes y *nuevas* ciudades.» Menos aún podían los misioneros comprender los mitos y las religiones americanas, tan diversas de la de los

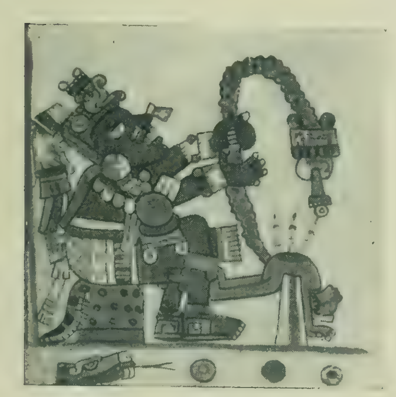
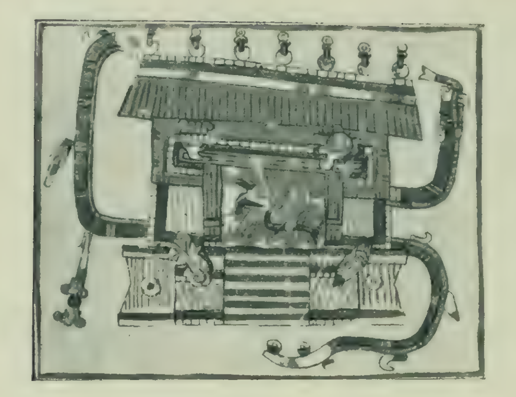
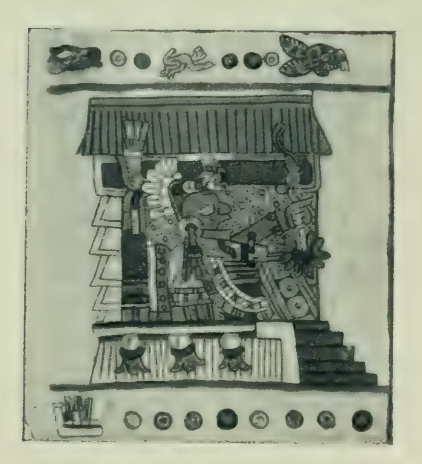


Fig. 789.—Sacrificio humano. Copia de una miniatura mexicana.



europeos, no sólo por su substancia, sino por la diferente organización mental de las tribus de la Nueva España: para el indio, todo era y es aún vivo, tiene todo su sombra ó espíritu, puede escuchar y ver las demás cosas, y transformarse un árbol en un pájaro, una piedra en un hombre, de modo que puede decirse que el mundo está poblado de tantos espíritus como objetos.



Figs. 790 y 791. — Templos mexicanos representados en miniaturas.

De estos espíritus algunos eran particularmente poderosos, como los dioses astronómicos del sol levante, de las constelaciones y de la lluvia, ó de la guerra, y sin duda para éstos se elevaron en México los edificios ó templos monumentales llamados *teocallis*. Estos templos debían ser las habitaciones de los dioses; las miniaturas los representan dentro de sus casas, que en su disposición son muy parecidas á algunos de los templos ó teocallis que todavía se conservan (figs. 790 y 791).

Estos edificios precolombianos puede decirse que se encuentran solamente en México, la América Central y el Perú. Quedan descripciones antiguas de algunos de ellos, muy insuficientes, y sólo desde hace medio siglo las antigüedades americanas han empezado á ser estudiadas con interés científico. El primero que, llevado por la manía de buscar relaciones entre la Biblia y las religiones del continente americano, estudió los monumentos de México, fué Lord Kingsborough, publicando en 1843 un libro magnífico con el título de *Antiquities of México*. Esta obra había sido precedida por los libros que podemos llamar preparatorios de Stevens y Dupaix, á los que siguieron los de la comisión científica de Charnay, los libros de Holmes y de Chavero, y últimamente las publicaciones modernas del Museo Nacional de México, y sobre todo, del *Bureau of Ethnologie* del *National Museum* de Wáshington. El *Bureau* de Wáshington ha puesto gran empeño en recoger todo cuanto puede hallarse de los primeros pobladores del continente americano, y no sólo de los Estados Unidos, sino casi con preferencia de los restos de estas naciones de la América Central, las únicas que tuvieron un arte y una civilización superior. Así, por ejemplo, el año 1904, el *Bureau of Ethnologie* dió á luz en un gran volumen, titulado: *Mexican and Central American antiquities*, las traducciones inglesas de todo lo principal que se había publicado en Europa sobre la escritura y el arte de la América Central. Pero el *Bureau* de Wáshington no se limita á estas obras de

vulgarización, sino que además de impulsar los trabajos de investigación de los hombres de ciencia americanos, invita á menudo á los sabios especialistas de Europa para que hagan extensivos sus estudios al mismo campo de América; tal es el caso de Seler, del Museo de Berlín, autor de una reciente monografía de los palacios mexicanos de Mitla, publicada por el *Bureau of Ethnologie*. A la ciencia alemana debemos, pues, resultados muy preciosos, sobre todo los libros de Seler: *Peruanische altertümer* y *Gesammelte Abhandlungen*, que son hoy por hoy los libros fundamentales de la arqueología americana.



Fig. 792. — Ruinas del templo del Sol. PALENQUE.

De todas estas investigaciones se desprende la gran unidad de cultura de los pueblos precolombianos de la América Central y del Perú. Casi contemporáneamente, Lehman, excavando las ruinas de Teotihuacán, en México, encontró en las capas más profundas restos de cerámica con esmalte brillante, que es la misma que descubriera Max Uhle en las ruinas del Perú. La forma de los monumentos parece responder también á un mismo tipo en México, el Yucatán y el Perú; sobre todo es característica en ambos países la disposición de los templos, construídos sobre una alta pirámide escalonada. Los edificios del Perú carecen de escultura decorativa; en cambio, ésta cubre profusamente las paredes de los edificios de México y el Yucatán; hay que suponer que en ambas naciones existieron ciertos pueblos primitivos que, si no eran de una misma raza, tenían un mismo origen ó estaban en contacto permanente; posteriormente, así en México como en Yucatán una segunda etapa de civilización, que ya no llegó hasta el Perú, dió origen á los edificios decorados con esculturas.

Los escritores españoles recogieron la tradición de estas dos etapas de cultura; según ellos, había comenzado por existir en México un pueblo tolteca, al que se sobrepuso una invasión azteca que procedía del Norte. En el Yucatán vivía una raza maya, absolutamente distinta en el tipo y el lenguaje, pero que construyó sus edificios también con gran analogía á los de México. Todas estas leyendas de la historia de los aztecas y mayas resultan aún hoy imposibles de comprobar científicamente; lo único positivo es que los monumentos debidos á los unos y á los otros son extraordinariamente parecidos. Las ruinas se hallan todas en despoblado, en el interior de las selvas tropicales; los edificios que había en las ciudades que ocuparon los conquistadores, fueron arrasados por éstos; tal es el caso de México, cuya catedral fué erigida, según se cree, sobre

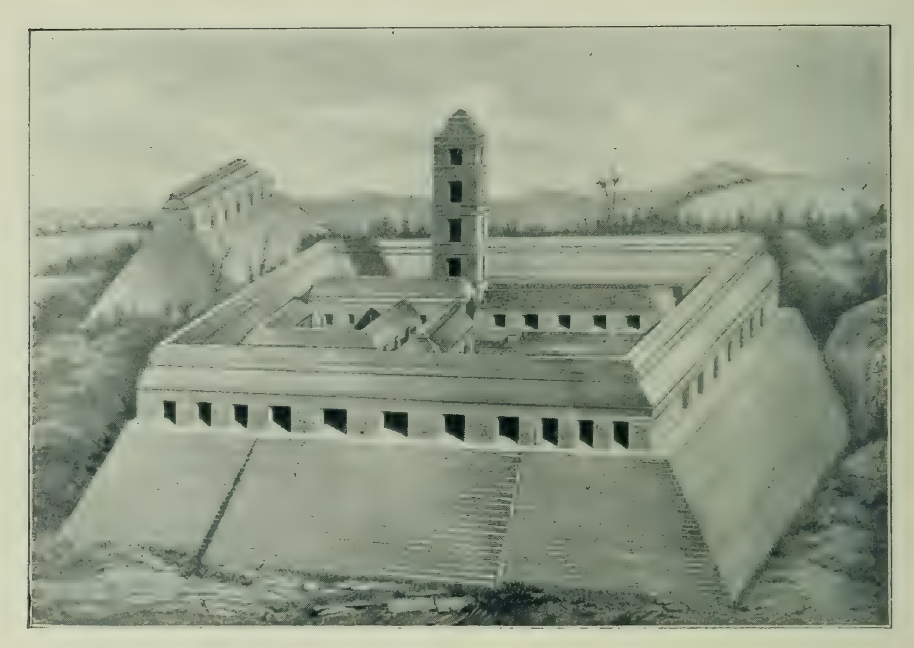


Fig. 793. — Restauración del palacio y del templo de PALENQUE.

el emplazamiento de un templo primitivo. El castillo de Chapultepec, en la propia capital, había sido ya la residencia de los soberanos indígenas; pero la decoración escultórica, sobre todo los relieves con los retratos de Motezuma y de sus ascendientes, fueron destruídos por los conquistadores y no se han encontrado de ellos más que restos informes.

Pero, como hemos dicho, en las selvas vírgenes de México y el Yucatán quedan innumerables ruinas, bastante apartadas de todo centro de población, que se han podido conservar hasta nuestros días. Los conjuntos de estas ciudades precolombianas debían componerse de varios edificios, á veces hasta una veintena (fig. 793), hoy más ó menos arruinados y de dos tipos muy característicos: uno es el templo en forma de pirámide escalonada, con un edículo en su plataforma superior, y el otro es el palacio ó residencia del cacique ó familia principal de la tribu. El templo no es único; en los conjuntos de las ruinas hállanse á veces dos ó tres de estas pirámides, deformadas por la destrucción de sus elementos componentes y la vegetación tropical que ha crecido en su derredor. Algunas debieron tener dimensiones colosales; el cuadrado de su planta era, en algunos casos, más grande que el de

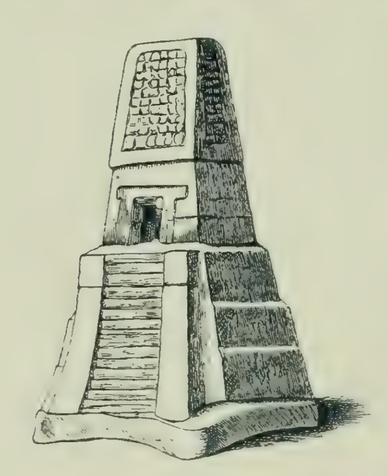


Fig. 794. — Templo mexicano de cerámica, en miniatura.

las mayores pirámides de Egipto, aunque á veces de menor pendiente y construídas de adobes en lugar de piedras. La pirámide de Cholula, que se encuentra en el camino de Veracruz á México, tiene una base cuadrangular que cubre varias hectáreas de terreno; su altura es aún de 60 metros. Estas pirámides tienen una escalera monumental en una de sus caras, que sube hasta la plataforma; algunas más empinadas, son conocidas por los indios con el nombre de *Castillo*, porque, efectivamente, parecen una fortaleza y en sus cumbres artificiales podía refugiarse en casos apurados la población que vivía en la comarca. En lo alto, la plataforma deja espacio suficiente para la capilla, que era el santuario propiamente dicho ó habitación de la divinidad. Su planta constaba de una sola cámara larga con varias aberturas como puertas, todas en la fachada principal, que daba al frente de la escalera (fig. 792). Los pilares que dividían estas aberturas del edículo estaban decorados con relieves, lo mismo que el pedestal, como puede verse también en los edificios de este género reproducidos en las miniaturas. El mejor conservado de estos santuarios es el llamado templo del Sol, en Palenque, famosa ciudad azteca que debió tener extraordinaria importancia, y de la que proceden los mejores relieves del arte mexicano. El templo del Sol, en Palenque, no es de grandes dimensiones; su planta rectangular mide once metros por ocho; lo que le da suma importancia es que los pilares, las paredes y el techo están decorados con esculturas (fig. 792). También es curioso el remate,

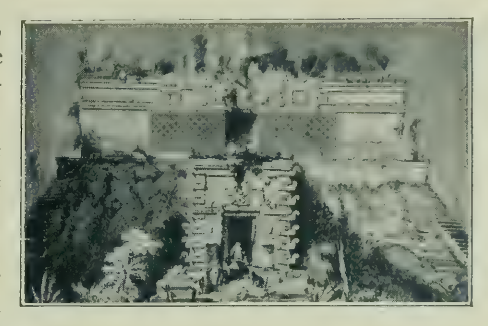


Fig. 795.—Vista de la *Casa de los Hechiceros.* Teocalli. UXMAL (Yucatán).

Fig. 796.—Planta del palacio de Zayi.

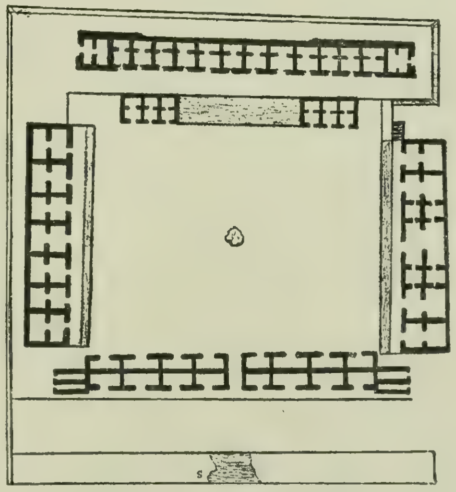


Fig. 797.—Planta del palacio llamado *Casa de las Monjas.* UXMAL.



Fig. 798. — Lado meridional de un edificio del grupo de las Columnas. Mitla.

formado por un nuevo cuerpo con muchas aberturas como un lucernario, lo que ha sido causa de que á estos edificios los indios les dieran el nombre del *palomar de la ruina*, que se encuentra lo mismo en los templos de Uxmal que de Mitla. Un pequeño modelo de templo de tierra cocida, recogido en Lorillard, en el Yucatán, lleva también este remate superior, que podía servir para la ventilación de la cámara, llena de humo é incienso (fig. 794).

A veces, al pie del *teocalli* hay otra cámara con una fachada, formando un edículo, sin perjuicio del santuario, que se levanta en la plataforma superior, y esto induce á creer que el monumento pudo haber sido el sepulcro de un héroe divinizado (fig. 795). Muchas veces, junto á uno de estos *teocallis* hállase ya el gran edificio civil de la ciudad, el mayor de sus palacios, lo que hace creer que los *teocallis* eran á veces el templo privado del jefe de la tribu. Cada ciudad mexicana tiene varios de estos palacios, que debían servir de habitación, no sólo para el jefe, sino para los principales magnates de la tribu; las familias pobres debían alojarse en simples chozas, destruídas hoy por la vegetación. Los palacios tienen generalmente dos tipos: ó están dispuestos en forma de un largo patio con una crujía de habitaciones alrededor y dependencias que abren hacia afuera, y dentro de este patio el palacio propiamente dicho, que puede tener aún un segundo patio con un tercer palacio en el centro, como en Zayi (fig. 796), ó tienen las dependencias en los cuatro lados de un solo patio y el edificio principal se levanta sobre una plataforma, con una escalinata monumental en uno de los lados, como en la llamada *casa de las Monjas*, de Uxmal y Mitla (figs. 797 y 800).

En el primer caso, como en el palacio de Zayi, los palacios interiores son más altos, están sobre terrazas dominando algo los recintos concéntricos que los defienden; pero la segunda disposición de los edificios alrededor del cuadrado, es la más frecuente. Por lo general estan orientados, pero dispuestos los

palacios sin orden en la urbanización de la ciudad, no se ha podido comprender nunca el plan de conjunto de una de estas ciudades precolombianas.



Fig. 799. — Columna de uno de los palacios de MITLA.

Los palacios tienen siempre un solo piso; cada uno de los cuatro edificios que se levantan alrededor del patio es de planta rectangular, muy alargada á veces, con muchas habitaciones como celdas, por lo que se les ha dado el nombre de conventos ó *casas de las Monjas*, por suponer los escritores del tiempo de la conquista que los aztecas y mayas tenían también comunidades de vírgenes consagradas á la divinidad. Sea como quiera, el caso es que estos edificios están construídos con gruesas paredes de adobes y piedra, revestidas exteriormente por bloques escuadrados hasta la mitad de la altura, mientras en la parte superior hay un alto friso, decorado con mosaico de relieves de ladrillos, que es la parte más interesante de la construcción (fig. 798). En el interior de las crujías, las salas son estrechas, porque los constructores precolombianos no conocieron la bóveda; algunos de estos edificios debían estar cubiertos con vigas de madera, que se han hundido; otros tienen aún sus techos, formados por una serie de bloques que van avanzando unos sobre otros hasta cubrir toda la anchura de la sala.

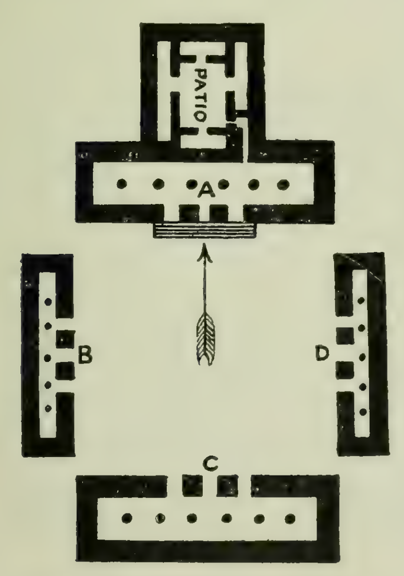


Fig. 800. — Planta de un palació. MITLA.

Era también muy frecuente el empleo de pilares para dividir una crujía de demasiada anchura; entonces la cubierta era naturalmente un sistema de vigas sobre el que se apisonaba un hormigón de cal y barro. Las columnas eran monolíticas, á veces pilares cuadrados con esculturas, otras veces cilíndricos, también con relieves ó lisos como en Mitla (fig. 799). El capitel era igualmente cilíndrico, de mayor diámetro, y se introducía con un hueco dentro del fuste de



Fig. 801.—Ruinas de la llamada *Casa del Gobernador.* UXMAL.

la columna. La planta de la fig. 800 es de uno de los edificios más característicos de Mitla; las ruinas de la ciudad muestran aún cinco de estas residencias, casi todas del mismo tipo y más ó menos conservadas.

El edificio A del fondo del gran patio debía ser la habitación del cacique; detrás de un pórtico, tiene una entrada disimulada que conduce á un patio pequeño, todo él decorado con relieves, donde se abren varias alcobas, completamente aisladas del exterior. Los pórticos B, C, D, encuadran el patio y debían servir de dependencias.

Los edificios mexicanos no tienen nunca ventanas, y sí sólo pequeñas puertas bajas; pero muchas veces, como el dintel era de madera, ésta se ha consumido, haciendo caer parte de la construcción superior, lo que ha alargado considerablemente la abertura. Una puerta con el dintel figurado de madera es la de los templos de las miniaturas que reproducimos en las figs. 790 y 791.

Esta falta de aberturas da á las fachadas de los edificios americanos un aire majestuoso; la misma decoración del cuerpo superior, casi geométrica, las enriquece sin desfigurar la masa cúbica del monumento. Algunos de ellos, como el palacio llamado *casa del Gobernador*, en Uxmal, son de dimensiones colosales; la plataforma artificial hace que descuellen todavía sobre la intrincada maleza de las selvas que los aprisionan (fig. 801).

Interiormente las habitaciones debían estar decoradas con relieves en madera; algunos de estos arrimaderos y plafones se encontraban hasta hace poco en su sitio en el palacio de Palenque. Otras veces la decoración interior debía ser á base de los tapices y alfombras de plumas de los pájaros tropicales; ya veremos que éste era un arte muy en boga entre las tribus que habitaban la América precolombiana.

Faltan, sin embargo, en las residencias americanas aquellos elementales servicios de comodidad é higiene que aparecen ya desde los primeros tiempos en Egipto y, sobre todo, en la Grecia prehelénica. Los señores de Palenque, Mitla, Uxmal, habitaban obscuros y estrechos cubículos, practicados dentro de los inmensos bloques de sus edificios.

Por fuera éstos estaban decorados con grecas, formando ingeniosas combi-

naciones que parecen derivar de un primer sistema de edificios de madera. Reproducidas en mosaico de cerámica y piedra, vense á veces decoraciones de balaustres y hasta los mismos ensambles de las piezas leñosas. Es el mismo fenómeno, que en el transcurso de este volumen hemos señalado varias veces, de un arte que, habiendo comenzado con edificios de madera, al construirlos luego con otro material, traduce servilmente las mismas formas antiguas. Las figuras 802, 803 y 804, con detalles de la decoración del principal edificio de Uxmal, permiten ver celosías y combinaciones rectilíneas que debían haberse ejecutado antes en madera. Es interesante observar que en los ángulos de muchos edificios americanos (fig. 803) avanzan piezas salientes de piedra ó cerámica, como las cabezas de las vigas de un edificio de madera, que se decoran también con relieves y esculturas. Estas piezas, exageradas y deformadas, las vemos en la miniatura de la fig. 790; acaso debieron acabar por tener un valor mágico ó simbólico.



Fig. 802. — Ladrillos en forma de mosaico de la fachada de la Casa del Gobernador. Uxmal.

Muy á menudo se ha querido encontrar relación entre los edificios ame-

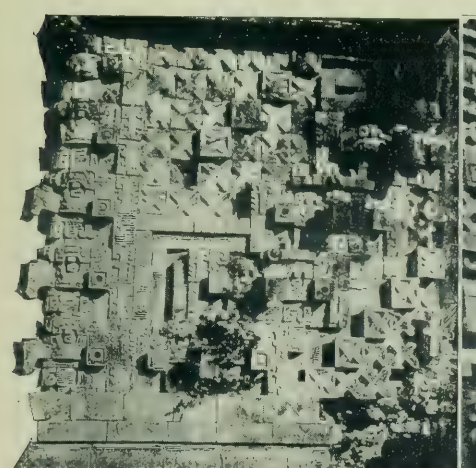


Fig. 803. — Decoración de un ángulo de la Casa del Gobernador. Uxmal.



Fig. 804. — Decoración de la fachada de la Casa del Gobernador. Uxmal.



Fig. 805.—Relieves de un teocalli en Xochicalco.

ricanos y las construcciones de la India y de la China, y con intento de probar esta posible influencia ó relación, cítase el hecho de que cada año los temporales del Pacífico arrojan á las costas occidentales de México, buques veleros japoneses y chinos que no se habían propuesto con seguridad arribar á América.

Es posible que sea sólo la coincidencia que ha de resultar siempre al reproducir las formas de madera en ladrillo ó piedra, lo que haga parecerse tanto los edificios de México y del Yucatán á los de ciertos pueblos del Extremo Oriente, porque en la China y en la India también las estructuras de un primer estilo de madera se han reproducido después en ladrillo y piedra. Pero era natural que el afán de investigar el origen del arte americano hiciese fijar la atención en dichas semejanzas, como también en el hecho tan característico de conocer los constructores de México y el Yucatán el mortero de cal, que no emplearon los pueblos en cuyo desarrollo no existió contacto con la civilización del Oriente. En algunos edificios americanos acaso esto podría ser debido á que fueron construídos después de la llegada de los conquistadores ó cuando menos restaurados. Los españoles no ocuparon más que las ciudades y pequeñas regiones de colonización, y es lo más seguro que en las selvas de Yucatán y de México se continuó viviendo mucho tiempo como en la época precolombiana; los exploradores de mediados del siglo XIX, que fueron á estudiar estos monumentos, describen la vida de los pobladores actuales, que viven cerca de las ruinas en absoluto aislamiento, y algunos de ellos juzgan posible que existan todavía, en ciertas regiones, ciudades del tipo de Uxmal y Mitla, habitadas aún en nuestros días por los descendientes de los constructores primitivos.



Fig. 806. — Relieves de la gradería de un teocalli de Xochicalco.

La semejanza de ciertos temas de ornamentación de la última época del arte mexicano con los del Extremo Oriente, es, sin embargo, extrañamente inquietante. Los relieves planos del pedestal del *teocalli* de Xochicalco, podrían encontrarse en un bronce ó un marfil chino, sin que en nada nos parecieran singulares (figs. 805 y 806). Con todo, estas relaciones no podrán establecerse como base segura hasta que, en lugar de las exploraciones superficiales de los monumentos, se practiquen excavaciones

serias para descubrir los objetos, útiles y armas verdaderamente contemporáneos del edificio y se estudien, además, las lenguas, las costumbres y supersticiones de los indios. Y esto hay que reconocer que, hasta ahora, sólo ha sido comenzado por iniciativa de los europeos y norte-americanos.



Fig. 807. — Estela precolombiana americana. *(Museo Peabody de Arqueología y Etnología americanas de la Universidad de Harward)*

Los edificios de México tienen sus análogos en Guatemala y Honduras, pero menos abundantes, y reaparecen también en el Perú, aunque construídos simplemente con grandes bloques de piedra y sin decoración escultórica.

Los indios de la América del Norte no tuvieron edificios monumentales; debieron vivir siempre en tiendas de pieles; sólo en el Colorado, donde grandes rocas forman colosales abrigos, construyeron los poblados prehistóricos, con muros de mampostería, en la región llamada de Mesa-Verde. Igualmente carecen de arquitectura los indios de las Pampas.

La escultura no se encuentra tampoco más que en México y el Perú; no sólo es aplicada á la decoración de los edificios, sino en estatuas diversas y monumentos conmemorativos cubiertos de relieves. El valle de México es riquísimo en piedras á propósito para la escultura, que no se encuentran en cambio en el Yucatán. Reproducimos dos estelas, las más características del arte mexicano: una de relieve plano, con un guerrero azteca y con jeroglíficos, muy comparable á las miniaturas de los códices (fig. 807), aunque más rígido, como exige también la técnica de la escultura. Otra estela del Museo Kircheriano, de Roma, procedente de México, puede servir de tipo de los relieves funerarios con entrelazados (fig. 808). Las combinaciones angulosas y de líneas complicadas de estos relieves, recuerdan el arte decorativo de los primitivos bronces de China. Encontrado en la



Fig. 808. — Estela funeraria mexicana. *(Museo Kircheriano).* ROMA.



Fig. 809. — Estatua de guerrero. *(Museo de México)*

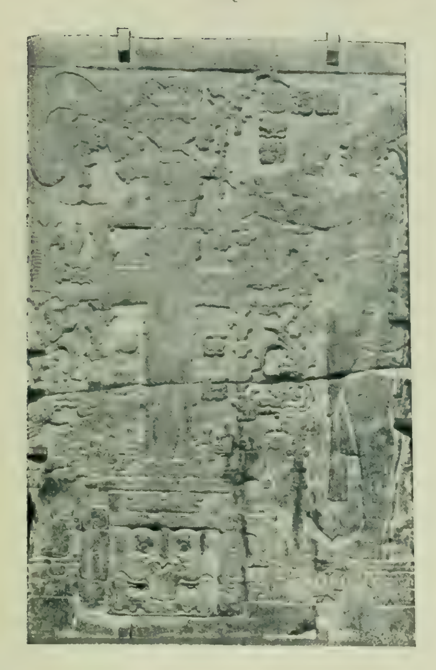
Manchuria ó en la Mongolia, este relieve funerario se aceptaría francamente por oriental.

Los pueblos indígenas del Centro América y del Perú ejecutaron, además de los relieves, obras de escultura de bulto entero. El guerrero que reproducimos en la fig. 809, muestra á un indígena vestido con el característico traje de cotas de plumas; estatuas en tufo muy interesantes del período precolombiano encontró Hartman en el Perú, en la excavación de la pirámide de las Mercedes. Pero las más famosas esculturas americanas descubiertas hasta ahora se hallan en el Museo Nacional de México, en un jardín vecino al llamado Palacio Nacional. Allí están la mayor parte de los fragmentos del relieve de la cruz de Palenque (figs. 810 á 812). El relieve de Palenque se encontraba decorando la pared del fondo de una cámara de uno de los teocallis. Charnay lo vió todavía en su lugar y sacó un calco del conjunto antes de que fuera destruído. Era la obra maestra de la escultura americana; dos guerreros, revestidos con la indumentaria complicada de los primitivos mexicanos, aparecen solemnes y graves como adorando ó haciendo guardia á cada lado del símbolo cruciforme.

El resto del muro estaba lleno por una larga inscripción jeroglífica, todavía no descifrada. Evidentemente, aquél era el lugar principal de un culto, y el relieve y la inscripción se refieren á alguna práctica religiosa.

El relieve de la Cruz hoy está destruído y diseminados por varios museos los fragmentos que de él subsisten, pero había en Palenque, además, muchos otros, acaso de no tanto valor histórico y religioso, pero del mismo ó superior valor artístico. El arte mexicano, poco antes de la llegada de los conquistadores españoles, avanzaba hacia la realización de un ideal fantástico de lujuriosa multiplicidad de elementos; así puede verse en la piedra de los sacrificios, encontrada por Cortés en el *teocalli* de la catedral (fig. 813), y en el famoso relieve cilíndrico llamado *calendario*, piedra del sol ó de los sacrificios gladiatorios (fig. 814).

Es posible que estos monumentos capitales de la escultura americana no fuesen sino piedras conmemorativas con relieves de los grandes hechos de un reinado. La primera fué encontrada también en la plaza de la catedral, y conservada gracias á la diligencia del canónigo Gamboa, estuvo cerca del cementerio hasta el año 1824. La otra piedra parecida, con relieves referentes al reinado de Motezuma, se encontró igualmente empotrada en los cimientos de la catedral; debían ambas estar dedicadas, en el templo ó *teocalli* primitivo de México, á los últimos



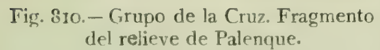


Fig. 810.— Grupo de la Cruz. Fragmento del relieve de Palenque.



Fig. 811.— Inscripciones jeroglíficas del relieve de Palenque. *(Museo de Wáshington)*

reyes de la dinastía azteca, aniquilada por los conquistadores. Una extraña leyenda se formó acerca del uso y significado de estas piedras, basada, sin embargo, en las descripciones de los escritores contemporáneos de la conquista. Describen éstos un juego al que eran muy aficionados los soberanos mexicanos, y consistía en poner á los condenados á muerte encima de una piedra redonda, dándoles armas para defenderse, pero atándolos á ella por un pie. La víctima luchaba así encima de estas piedras hasta morir, y por esto, al descubrirlas más tarde, creyóse que eran las piedras de sacrificio descritas por los historiadores.

La otra piedra, llamada Calendario solar (fig. 814), es análoga á la de los sacrificios gladiatorios, aunque sin desbastar. Es fácil que ambas no sean más que anales históricos, la manera primitiva de conmemorar los hechos gloriosos de un gran soberano.

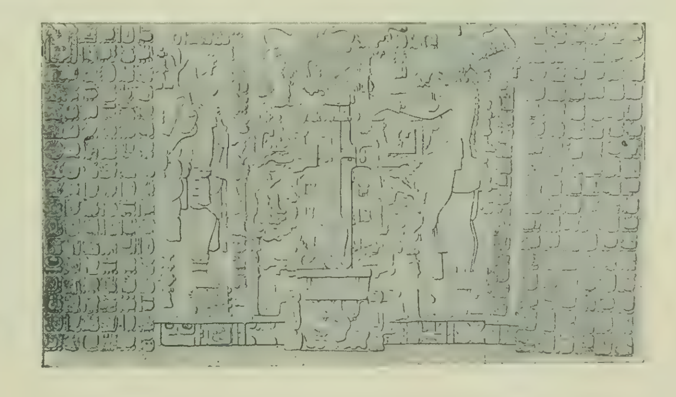


Fig. 812.—Relieve completo de la Cruz *(reconstrucción).*

Las esculturas del Yucatán son del mismo tipo que las aztecas de México, pero entre ellas hay una



Fig. 813.—Piedra de los sacrificios. *(Museo de México)*

Fig. 814.—Piedra llamada Calendario solar. *(Museo de México)*



Fot. Valdeavellano y C.a

La llamada *Reina Maya*. Escultura en las ruinas de Quiriguá (Guatemala).
En las caras laterales del bloque se ven los jeroglíficos aztecas,
iguales que en las esculturas mexicanas.



Fig. 815.—Idolo maya procedente del Yucatán. *(Museo Nacional de México)*

que debe ser mencionada aquí por su simplicidad excepcional. Nos referimos á la estatua llamada *Chac-Mool* (el rey tigre), que fué descubierta en Yucatán por Mr. Plongeon y que hoy se encuentra en el Museo Nacional de México (fig. 815). Mide un metro con cuarenta y seis centímetros de largo y en ella se cumplen perfectamente las leyes de la frontalidad; el cuerpo está de perfil y la cabeza de frente. Recuerda la posición de ciertas estatuas de los ángulos del frontón de los templos griegos, pero mucho más tosca, y esta coincidencia depende únicamente de la inflexibilidad de las leyes fundamentales del arte, en todas las épocas y civilizaciones.



Fig. 816.—Escultura en las ruinas de Copán. Honduras.

Ya hemos dicho que la cultura de Centro América, cuyo foco principal ó el más estudiado hasta ahora ha sido el valle de México, se extendió por los territorios de las actuales repúblicas de Guatemala y Honduras. A medida que se va descendiendo hacia el Sur, los monumentos van haciéndose más raros y perdiendo el carácter peculiar de la ornamentación mexicana. Así, por ejemplo, las esculturas de las ruinas de Quiriguá, en Guatemala (Lám. XXXIX y fig. 817), se confundirían aún con las de México; además del estilo complicado de la decoración, muestran los mismos jeroglíficos aztecas en sus caras laterales. En cambio, las esculturas de Copán, más al Sur, en Honduras, ya se asemejan menos á las de México;



Fig. 817.—Idolo con jeroglíficos hallado en las ruinas de Quiriguá. GUATEMALA.

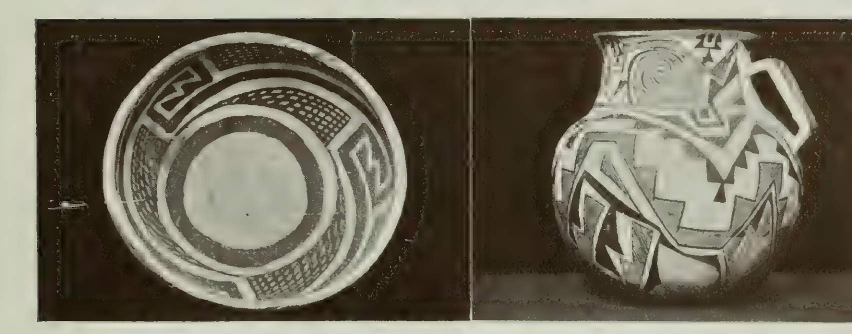
van desnudándose de aquella barroca ornamentación que tanto recuerda la de los pueblos del Extremo Oriente. La fig. 816, que es una escultura de Honduras, parece corresponder aún al estrato primitivo de cultura americana que se extendió hasta el Perú, como si la civilización posterior azteca no hubiese tenido tiempo de penetrar hasta aquella parte.

Sin embargo, nada puede aventurarse hoy por hoy en estas hipótesis. Los monumentos, con sus jeroglíficos enigmáticos, dicen muy poco; todo lo que se puede conjeturar por la semejanza del estilo de ciertas esculturas mexicanas con las del Perú y los lejanos pueblos del Extremo Oriente, ya hemos dicho que sería prematuro.

Algo más positivos son los resultados del estudio de este arte americano en sí mismo. En él vemos cumplirse las leyes fundamentales del arte de todos los pueblos primitivos; las leyes de la frontalidad y de la mayor dimensión, formuladas por Lange y Loevy. La escultura del Quiriguá, de la fig. 817, es harto característica en este sentido. El artista ha presentado la imagen de frente, rígida, en su bloque monolítico. Su complicada ornamentación no alcanza á esconder la sencillez del espíritu de su autor. Estos artistas americanos parecen los intérpretes de una raza que, después de haber llegado á un barroquismo de arte, por aislamiento ú otras causas volviera á hacerse infantil.

Es curioso observar que, mientras la arquitectura y la escultura mexicanas habían producido ya, antes de la llegada de los conquistadores, obras de cierta importancia, un arte tan significativo como la cerámica no había salido de las formas y decoraciones geométricas. La cerámica mexicana, con los dos colores rojo y ocre, multiplica los ziszás, los meandros y cuadriculados, y á pesar de un cierto valor de imaginación, no logra con sus decoraciones resultados superiores á los de cualquier civilización muy primitiva (figs. 818 á 821).

En cambio, en el Perú, donde escasean bastante las decoraciones escul-



tóricas, las formas de los vasos reproducen muchas veces la figura humana, creándose allí una escuela de escultores ceramistas que produjeron ciertos tipos comparables en belleza á los de Europa. La América precolombiana no conocía el torno de alfarero; todos los vasos del Perú y de México tienen, sin embargo, formas muy regulares producidas sólo por la habilidad de los artistas, que los trabajaban pacientemente hasta darles un dibujo perfecto. Así se ejercitaron los ceramistas en la escultura y no es de extrañar que con el tiempo se atrevieran á hacer vasos con las formas de cabezas humanas. Algunos reproducen los tipos indios, tatuados y pintados, con una precisión etnográfica extraordinaria (fig. 822). Paralelamente á estas piezas de simples cabezas, otra serie de vasos peruanos reproduce tipos de enfermos de dolencias corrosivas y deformantes, que encontraron ya los conquistadores á su llegada y se extendieron después por Europa de un modo fulminante (fig. 823). Estas piezas de cerámica han sido estudiadas por los especialistas, y al lado de los tipos de leprosos, han encontrado otros que eran ejemplo de enfermedades más modernas y precisamente americanas. No se conoce la utilidad de estas vasijas ni sabemos si eran objetos votivos ó simples recipientes. Todas tienen en la parte superior el tubo





Figs. 818 á 821. — Cerámica mexicana.

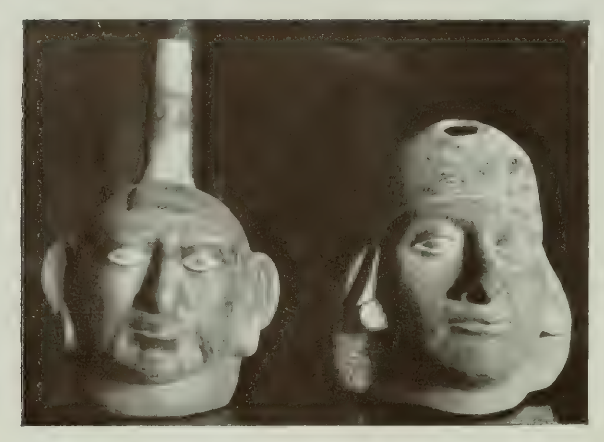


Fig. 822. — Vasos con cabezas de indios. PERÚ.

que sirve para verter el líquido. De todos modos, con estos trabajos los alfareros peruanos continuaron en obras menores muy interesantes su antigua escuela de escultura en piedra, y no sólo se mostraron hábiles en la figura humana, sino también en las figurillas de animales, como lo prueba el grupo de monos de la fig. 827.

Los vasos esféricos y cilíndricos de la época precolombiana están pintados, en México y el Perú, con decoraciones geométricas ó de figuras estilizadas y de vivísimos colores. En el Perú esta cerámica sigue desarrollándose después de la conquista, produciendo, según las tradiciones antiguas, obras harto interesantes hasta los tiempos actuales (figs. 824 y 825). Los alfareros peruanos continúan torneando sus vasos con las manos; sólo la decoración se hace más severa y razonada. Lo que resulta interesante es observar cómo persiste la predilección por un sistema de simetría transversal que á nosotros ha de sorprendernos no poco, acostumbrados á las formas del arte clásico, simétricas generalmente á los lados de un eje vertical ú horizontal (fig. 826). Este gusto mismo por la disposición diagonal de las decoraciones se advierte en los mosaicos de las fachadas de los palacios, y puede decirse que es la nota más característica del arte americano.

La pintura monumental hemos de creer que desempeñó también importante



Fig. 823. — Vasos con figuras de indios enfermos. PERÚ.



Mosaico de plumas mexicano. *(Museo ae Viena)*





Mosaicos de plumas peruanos. *(Museo Etnológico de Berlín)*

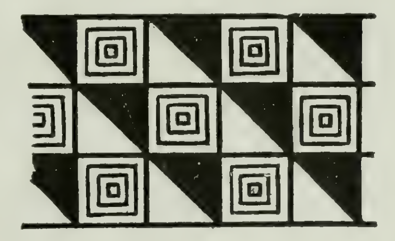


Fig. 824.—Vaso con decoración geométrica. PERÚ.

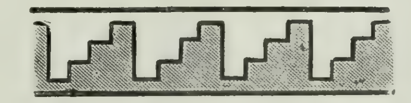


Fig. 825.—Vaso con decoración floreal. PERÚ.

papel al lado de la arquitectura y la escultura, pues que muchos relieves estaban policromados. Además, en Mitla quedan aún, en las paredes del patio de uno de los palacios, restos de estucos con frescos decorativos, que, según se cree, reproducían escenas mitológicas. Los frescos de Mitla son por ahora únicos, pero, en cambio, quedan los códices miniados para darnos una idea de la original fantasía de color de los primitivos artistas mexicanos (figs. 785 á 791). Dentro del arte de la pintura, deben incluirse los tapices con plumas, los cuales ya hemos dicho que debieron servir también para decorar las paredes cuando en ellas no había relieve alguno. El arte de fabricar adornos y tocados es el más general de todos los pueblos indios de América; sus magníficas galas, hechas con plumas de colores, llegan á tener extraordinaria importancia. Pero además de los tocados para la cabeza y vestidos hechos de pluma, especie de cota para todo el cuerpo,







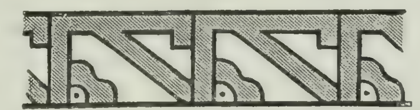


Fig. 826.—Decoraciones típicas de la cerámica peruana.

los indios mexicanos y peruanos labraban tapices con composiciones geométricas y formas de animales, pegando las plumas sobre una tela ó atándolas unas con otras. Las más famosas de estas obras confeccionadas con plumas, son las que Motezuma regaló á Hernán Cortés, y que, regaladas luego por Carlos V al archiduque Fernando, después de haberse considerado mucho tiempo como perdidas, fueron encontradas en el castillo de Ambras, del Tirol, y de allí pasaron al Museo de Viena. Seler ha hecho un estudio sobre estas labores de pluma, muy útil para saber la clase de ornamentación á que estaban destinadas. Una de ellas, que reproducimos en la Lám. XL, era simplemente un tapiz, pero labraban, además, otros objetos de indumentaria. Reproducimos también varias piezas de policromía y mosaico de plumas, del Perú, para poner de manifiesto que este arte no era exclusivo de México y la América Central.

BIBLIOGRAFÍA.—SAHAGÚN: *Historia de las cosas de Nueva España.*—TORQUEMADA: *Monarquía indiana.*—DURÁN: *Historia de las Indias de Nueva España.*—COGOLLUDO: *Historia del Yucatán.*—LANDA: *Relación de cosas de Yucatán.*— CLAVIJERO: *Historia antigua de México.*— STEPHENS: *Incidents of travels in Central America.* — DUPAIX: *Antiquities americaines,* 1836. — KINGSBOROUGH: *Antiquities of Mexico,* 1843. — CHARNAY Y VIOLLET LE DUC: *Cités et ruines americaines,* 1863. — HOLMES: *Archeological studies among the ancient cities of Mexico,* 1895. — CHAVERO: *Antigüedades mexicanas,* 1892.— PEÑAFIEL: *Monumentos de arte mexicano antiguo,* 1900. — HARTMAN: *Archaeological researches in Costa Rica.*— SELER: *Gesammelte Abhandlungen,* 1904. — FEWKES: *Antiquities of Mesa-Verda national park,* 1911.

REVISTAS. — *Zeitschrift fur ethnologie. Anales del Museo Nacional de México. Smitsonian Institution. Mexican and Central American antiquities. Ecole Praiique des Hautes etudes· Section des sciences relligieuses. Revue d'histoire des relligions. Hojas Selectas.*

FIN DEL TOMO PRIMERO



Fig. 827.— Grupo de cerámica. PERÚ.

ÍNDICE DE CAPÍTULOS

CAPÍTULO XII

CAPÍTULO XIII

CAPÍTULO XIV

CAPÍTULO XV

CAPÍTULO XVI

CAPÍTULO XVII

CAPÍTULO XVIII

CAPÍTULO XIX

CAPÍTULO XX

CAPÍTULO XXI



Fig. 828.—Los toros de Guisando (Avila). Esculturas funerarias ibero-romanas.

ÍNDICE DE GRABADOS

ARTE PREHISTÓRICO

ARTE EGIPCIO

CALDEA Y ASIRIA

FENICIA Y CHIPRE. COLONIAS MEDITERRÁNEAS

EL ARTE DEL EXTREMO ORIENTE

ARTE PREHELÉNICO

GRECIA

ROMA

AMÉRICA PRECOLOMBIANA

PAUTA

para la colocación de las láminas

